DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT

ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST



2. JAHR DOPPELHEFT 1/2 1948





HESTO HESTERBERG, FLORENTINE

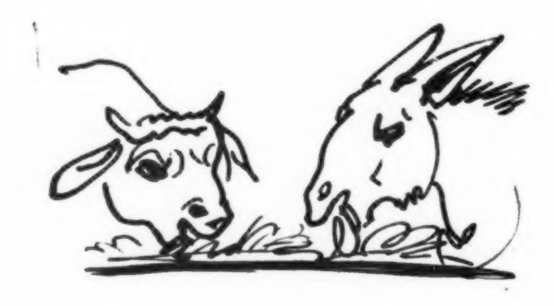
IM JANUAR

Wie es schneit, leise schneit,
Jede Flocke pflückt die Zeit
Himmelhoch hernieder.
Aberhundert fielen schon
Und mit Flockenglockenton
Hallt die Stille wider.

Wo du gehst, wo du stehst,
Ob du dich im Kreise drehst,
Einsam lauscht die Stunde.
Auch die Spur löst sich nur
In der abgeschied'nen Flur
Wie dein Hauch vom Munde.

Und es schneit, ach es schneit,
Und die Welt will traumbereit,
Halde, Hof und Hafen,
Weiß vom Flockensturm umdräut,
Bis das Licht sich tief erneut,
Schlafen, nichts als schlafen.

FRIEDRICH BISCHOFF





JANUAR

Sonntag	•	4	11	18	25
Montag	•	5	12	19	26
Dienstag	•	6	13	20	27
Mittwoch	•	7	14	21	28
Donnerstag	1	8	15	22	29
Freitag	2	9	16	23	30
Samstag	3	10	17	24	31

FEBRUAR

Sonntag	1	8	15	22	29
Montag	2	9	16	23	•
Dienstag	3	10	17	24	•
Mittwoch	4	11	18	25	•
Donnerstag	5	12	19	26	•
Freitag	6	13	20	27	•
Samstag	7	14	21	28	•



MÄRZ

Sonntag	•	7	14	21	28
Montag	1	8	15	22	29
Dienstag	2	9	16	23	30
Mittwoch	3	10	17	24	31
Donnerstag	4	11	18	25	•
Freitag	5	12	19	26	•
Samstag	6	13	20	27	•





APRIL

Sonntag	•	4	11	18	25
Montag	•	5	12	19	26
Dienstag	•	6	13	20	27
Mittwoch	•	7	14	21	28
Donnerstag	1	8	15	22	29
Freitag	2	9	16	23	30
Samstag	3	10	17	24	•



MAI

Sonntag	•	2	9	16	23	30
Montag	•	3	10	17	24	31
Dienstag	•	4	11	18	25	•
Mittwoch	•	5	12	19	26	•
Donnerstag	•	6	13	20	27	•
Freitag	•	7	14	21	28	•
Samstag	1	8	15	22	29	•

JUNI

Sonntag	•	6	13	20	27
Montag	•	7	14	21	28
Dienstag	1	8	15	22	29
Mittwoch	2	9	16	23	30
Donnerstag	3	10	17	24	•
Freitag	4	11	18	25	•
Samstag	5	12	19	26	•



JULI

Sonntag	•	4	11	18	25
Montag	•	5	12	19	26
Dienstag	•	6	13	20	27
Mittwoch	•	7	14	21	28
Donnerstag	1	8	15	22	29
Freitag	2	9	16	23	30
Samstag	3	10	17	24	31





AUGUST

Sonntag	1	8	15	22	29
Montag	2	9	16	23	30
Dienstag	3	10	17	24	31
Mittwoch	4	11	18	25	•
Donnerstag	5	12	19	26	•
Freitag	6	13	20	27	•
Samstag	7	14	21	28	•



SEPTEMBER

Sonntag	•	5	12	19	26
Montag	•	6	13	20	27
Dienstag	•	7	14	21	28
Mittwoch	1	8	15	22	29
Donnerstag	2	9	16	23	30
Freitag	3	10	17	24	•
Samstag	4	11	18	25	•

OKTOBER

Sonntag	•	3	10	17	24	31
Montag	•	4	11	18	25	•
Dienstag	•	5	12	19	26	•
Mittwoch	•	6	13	20	27	•
Donnerstag	•	7	14	21	28	•
Freitag	1	8	15	22	29	•
Samstag	2	9	16	23	30	•





NOVEMBER

Sonntag	•	7	14	21	28
Montag	1	8	15	22	29
Dienstag	2	9	16	23	30
Mittwoch	3	10	17	24	•
Donnerstag	4	11	18	25	•
Freitag	5	12	19	26	•
Samstag	6	13	20	27	•





DEZEMBER

Sonntag	•	5	12	19	26
Montag	•	6	13	20	27
Dienstag	•	7	14	21	28
Mittwoch	1	8	15	22	29
Donnerstag	2	9	16	23	30
Freitag	3	10	17	24	31
Samstag	4	11	18	25	•



WERNER SCHOLZ, ZIRKUSREITERIN



WERNER SCHOLZ, MARIA



WERNER SCHOLZ, LICHTERPROZESSION





WERNER SCHOLZ, CHRISTUS



WERNER SCHOLZ, JOHANNES



WERNER SCHOLZ

„Und Stürme brausen um die Wette
Vom Meer aufs Land, vom Land aufs Meer
Und bilden wütend eine Kette
Der tiefsten Wirkung ringsumher."
(Goethe, Faust I)

Wie das aufbrausende Tönen einer auf den machtvollsten Registern gespielten Orgel empfängt den Besucher der Ausstellungen dieses Malers ein Farbensturm von expressiver Kraft, fast den Atem nehmend, Anhauch jenes Schrecklichen, von dem Rilke in der ersten Duineser-Elegie aussagt, daß das Schöne nichts als ein Anfang sei. Hier begegnet das Auge der Transposition des Schreckens, den es in seiner rohesten Realität zu erleben sich bereits gewöhnt hatte, in ein Reich geistigen Ausdrucks, dessen Mittel mehr die elementaren Dissonanzkräfte der Farben, ihre Kampfwerte sozusagen, sind, als Zeichnung und Symbolgestalt, und dessen Ziel und Ergebnis in der Vision mehr als in der, immerhin, abstrakten Anschauung besteht.

Blume, Menschengesicht und Traumgetier; Menschen: Betende und Segnende, Leidende und — Mörder. Triumphales Reliquiengebein inmitten von Tumulten und Verzweiflung, Verruchtheit und Überwindung. Ruhe des Herzens im Atmen gewaltiger, aber auch oft schreckhaft aufgerissener, von Verwesung angehauchter riesiger Blüten. (Eine blutrot geöffnete Kakteenblüte scheint wie Lava aus einem Abgrund von Weltallblau und irdischem Grün, einem Grün voll Werde- und Verwesungsfieber, hervorzubrechen.)

Früher malte Werner Scholz, der jetzt Fünfzigjährige, der dem Brückekreis nahestand, ekstatische Beter, Heilige und Priester, deren Gestaltumrisse aurahaft aufglühten, gewaltige Flächen stumpfer Farben, die von Licht umhüllt waren. Jetzt ist das Licht ganz nach innen geschlagen, i n die Farbe, in den Kristallisationsprozeß der Farbe, dessen Geheimnis es ist, wie er im Ablauf seiner Stadien das Licht ansaugt und bricht und verwandelt in molekularen, in mikrokosmischen Katastrophen. Deren, bewußtes oder unbewußtes, Miterleben ist es, das im Auge des Betrachtenden Bewunderung oder Furcht sich spiegeln läßt. So wie der Anblick einer Schlacht dem Auge eines Strategen, das die Zusammenhänge, Ursachen und Wirkungen zu erfassen vermag, vielleicht ein grandioses Schauspiel sein wird, während das Auge des, in diesem Falle unverbildeten, Laien, dem das Detail zu schaffen macht, nichts als Grauen, Elend, Unglück und Verzweiflung, nichts als Katastrophe, zu empfinden imstande ist.

Ich glaube, man hat, im Zusammenhang mit der Entwicklung der modernen Malerei, noch zu wenig über die, wenn ein solcher Ausdruck hier Anwendung finden darf, Atomphysik der Farben nachgedacht, die dann zugleich eine Metaphysik wäre. Viele den Laien erschreckende, ja abstoßende und seelisch verletzende, traumatisch wirkende Erscheinungen im Wesen der modernen Malerei würden wohl viel leichter zu verstehen sein, wenn man sie einmal von solchen Gesichtspunkten aus zu untersuchen vermöchte.

In den Bildern von Werner Scholz, die zu Überlegungen und Empfindungen dieser Art Anlaß gaben, vollzieht sich ein so intensiver Prozeß der Auseinandersetzung mit dem Problem der Farbe, daß der Betrachter erschauernd der Stürme gedenken mag, von denen der Drachenkämpfer Michael im Vorspiel zum „Faust" spricht, wie sie „wütend eine Kette der tiefsten Wirkung ringsumher" bilden. Das Visionäre im malerischen Werk dieses aus einer zerstörenden Einsamkeit heraus schaffenden Mannes, seine apokalyptischen Gesichte, diese Kompositionen mit Titeln wie „Todessonne" und „Hahnenschrei", „gelber Hund", „Notschrei", „Schlangen", sind Ausdruck des Ausgeliefertseins an unerträgliche Einsicht, vereisende Erkenntnis, verstörendes Begreifen. Es fragt sich, ob aus einem solchen Exil des Grauens ein Weg zurück führt in die Gefilde menschlicher Erlöstheit, seelischen Friedens, bejahender Versöhnung mit Welt und Tat und Traum.

Dieser Weg scheint im Werk des Malers, den die Kriege nicht nur erschüttert, sondern auch persönlich und leiblich verstümmelt haben (er verlor im ersten einen Arm), vorgezeichnet durch das Triptychon „Der

Schmerzensmann", das den Gekreuzigten zwischen in Schmerz verwesenden Gesichtern seines Jüngers und seiner Mutter darstellt; durch das im Abstand von zehn Jahren zweimal gemalte Bild des „Fortunatus", des Reliquienskeletts, in dessen bleigrauem Gebein das Licht wie Mondglanz silberweiß nistet und aus dessen Fingerknöcheln die Blume des Triumphes blüht. Und die Landschaften, in denen zwar der wirkliche Mond noch im Geäst eines kahlen Baumes wie im Netz der Spinne Welt gefangen erscheinen kann, in denen aber auch der Atem einer „heilig nüchternen" Natur zu spüren ist mit Blicken in Felsmassive und Flußtäler, Gewitterwolken und stilles Gestirn. Dann geht auch der Mensch dort wieder seinem natürlichen Tun nach, mähend und das Korn, die alte heilige Frucht der Erde, bindend.

Ludwig Emanuel Reindl



WERNER SCHOLZ, MONDLANDSCHAFT



WERNER SCHOLZ, SCHNITTERINNEN

ERNST BARLACH

Der Bildhauer und Holzschnitzer



„Barlach wirkt wie ein Humorist, dem das Lachen in der Kehle steckengeblieben ist." Dieser Satz von Karl Scheffler, 1933 anläßlich einer knappen Würdigung des Barlachschen Schaffens geschrieben, kennzeichnet das Wesen dieses Künstlers zwischen den Zeiten. Und ein anderes Urteil über Barlachs Kunst, ein französisches, das gleichfalls Karl Scheffler bekanntmacht, lautete: „très philosophique."

Bei Barlach ist — vielleicht zum erstenmal in solcher Vollendung innerhalb nachmittelalterlicher Kunst — völlige Einheit von Inhalt und Form erreicht. Es gibt bei ihm kein „Innen" und kein „Außen". Die Form spricht bereits den Inhalt vollgültig aus, und der Inhalt wieder ist nur Spiegelbild der Form. Auch in seiner Graphik und in seinen dramatischen Arbeiten ist diese Einheit von Form und Inhalt vorhanden. Ernst Barlach, der 1870 geborene Niederdeutsche, hat in Graphik, Plastik und Dichtung Wesentliches geschaffen, nicht nach- oder nebeneinander, sondern gleichzeitig, dabei ein Werk des einen Schaffenskreises mit dem aus einem anderen Darstellungsbereich nicht nur eng verbindend, sondern lebendig erklärend — eines aus dem anderen, eines durch das andere wachsen lassend. Einigend über all dem stand der künstlerische Wille, diese ungeheure geistige Kraft aus Einsamkeit, Bewußtsein und Verantwortungsgefühl, dieses Wissen um das Wie und Warum, das den Künstler erst zum souveränen Herrscher macht über Form und Technik.

Wer nach äußeren Vorbildern für Barlachs Plastiken sucht, wird bei manchen Arbeiten sehr lebhaft an Auguste Rodin erinnert; es gibt eine mehr als formensprachliche Verwandtschaft zwischen Rodins „Balzac" und Barlachs „Sterndeuter", oder zwischen Rodins „Bürger von Calais" und Barlachs „Fries der Lauschenden", es gibt eine geistige Verwandtschaft zwischen manchen Werken dieser beiden Künstler, die sich jedoch kaum persönlich begegnet sind; wahrscheinlich hat Barlach bei seinem Pariser Aufenthalt 1895—96 nicht einmal eines der Rodinschen Hauptwerke gesehen. Von großer Bedeutung war seine Rußlandreise 1906. In den weiten Steppen und endlosen Flächen des Landes, in der Schlichtheit und Tiefe des russischen Volkes, in der urhaften Religiosität des Einzelmenschen, fand Barlach die geistige Linie seiner Kunst. Wie Rainer Maria Rilke verdankt er dem Erlebnis Rußlands Entscheidendes; bei beiden Künstlern ist dieses Erlebnis von Geheimnis umhüllt; weder Rilke noch Barlach haben sich eingehend ausgesprochen über das, was ihnen dort widerfuhr und sie innerlich verwandelte. Aber eine Wandlung hatte sich vollzogen: Barlach schien im Osten sein künstlerisches Gesetz gefunden zu haben. Gegenständlich beeinflußt sind einzelne Plastiken — meist in Porzellan ausgeführt —, die russische Volkstypen: Bettler, Bettelweiber, Wanderer darstellen; Barlach hat sie über ihre Volkszugehörigkeit hinaus erhoben ins Allgemein-Gültige, zu Formen und We-



sen allmenschlichen Leidens, zu Opfern der Gewalt, zu Gestalten, die Armut, Verlassenheit und Erniedrigung ergreifend verkörpern.
Man ist versucht, in die Gestalten Barlachs etwas von der Mystik Dostojewskischer Romanfiguren hineinzulegen und etwa bei dem „Einsamen", dem „Flüchtling" oder dem „Empfindsamen" an Iwan Karamasoff, Raskolnikoff oder den Fürsten Myschkin zu denken. Es mag wohl die über allen Gestalten liegende Phantastik sein, jenes Wissen um Dinge hinter der Oberfläche, was die Arbeiten des niederdeutschen Plastikers so innerlich erregend, geheimnisvoll, ruhelos erscheinen läßt. Etwas in Barlachs Werken gemahnt an das Zwielichthafte in den Landschaften Caspar David Friedrichs oder an das „zweite Gesicht" elbischer Bauern und Schäfer. Barlach braucht die leichte Nebelwand zwischen sich und den Dingen, wie sie dem Norden Deutschlands eigentümlich ist; deshalb hat ihm eine Italienreise (1909) mit einem längeren Aufenthalt in Florenz wenig gegeben — unberührt ließ ihn Klarheit und Helligkeit des Südens.
Zutiefst verwandt ist ihm hingegen die deutsche Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts. Zwischen den Holzplastiken alter deutscher Meister und den Holzbildnissen Barlachs besteht eine nicht nur durch die Gleichheit des Materials bedingte Ähnlichkeit. Barlach ging aber nicht bewußt seinen Weg zurück bis zu jenen Quellen. Er fand seine Ausdrucksmittel, sein Material, seine Technik selbst. Er fand alles in sich. Deshalb blieb er ein Einsamer, deshalb vergrub er sich in das scheunenähnliche Atelier bei Güstrow und werkte dort fast in mönchischer Aszese. Die geistige Disziplin dieses Künstlers war so stark wie sein

künstlerischer Wille. Aus beiden entstand das gewaltige Gesamtwerk, das wir erst heute langsam zu überschauen, noch langsamer zu begreifen und zu würdigen beginnen. Und es mag wohl sein, daß Barlach unserer Zeit deshalb so nahe ist und sein Werk uns heute so viel mehr sagt als vor 15 oder 20 Jahren, weil wir aus heutiger Erfahrung und Existenz jene geistige Unruhe begreifen, die in fast allen seinen Arbeiten lebt; eine Unruhe, die eng verbunden ist mit einer gewissen Erdnähe, fast einer Erdenschwere, aus der sich die Gestalten durch ihren Geist erheben zur Höhe und Kraft des Erdfernen, Transzendenten. Holz, Bronze, Porzellan, ganz selten Stein, sind seine Materialien. Liebster Stoff war ihm das Holz, vom „Sitzenden Steppenhirt" (1907) an bis zum „Fries der Lauschenden", an dem er 1934 noch arbeitete. Holz fügte sich seinem künstlerischen Willen besser, harmonischer, lebendiger als Stein oder Bronze, es arbeitete, lebte mit dem Formungswillen des Meisters; immer war noch etwas vom Atmen des Waldes in diesen Stämmen und Blöcken. Holz fügte sich der schaffenden Hand, war nicht spröde, widerstand nicht, war nicht nur totes Material, sondern bewahrte einen Rest von Leben in sich, der dem Lebendigwerden des Kunstwerks geheimnisvoll entgegenkam. Vielleicht ist neben Holz der Marmor das einzige Material, das dies auch kann; aber Barlach blieb bei dem Holz. Er schnitt und meißelte seine Gedanken und seine Träume, seine Wünsche und seine Flüche, seine Liebe und seinen Zorn in dieses geduldige, harmonische Material, das ihm alles an Liebe und Sorgfalt zurückgab, was er in es hineinlegte.

Barlachs Plastik steht zwischen den Zeiten. Zwischen den beiden Weltkriegen wurde sie groß. Als Erfah-





rung des ersten Weltkriegs, als ernste Mahnung erstanden die Gestalten; und zugleich waren sie Prophetie, denn in dem vielfältigen Grauen und Schrecken vieler Gestalten lebte schon eine Ahnung von dem Furchtbaren, das noch kommen sollte. Die Gruppe „Panischer Schrecken" (1912) scheint etwas vom Entsetzen der beiden Weltkriege ahnend vorweg genommen zu haben. Das „Frierende Mädchen" 1917 und die erschütternde Gestalt der „Weinenden Frau" von 1923 lassen das ganze Elend und den ganzen Jammer frierender und irrender Menschen von heute ahnen, und in dem Ehrenmal im Dom zu Magdeburg vom Jahr 1930 klagen die Toten des ersten Weltkrieges umsonst.

Die Welt hat Barlachs Wollen lange nicht begriffen. Sie verhielt sich gleichgültig und unwissend, oder gar feindlich und höhnisch gegen seine Werke. Zahlreich waren die Anfeindungen bereits seit 1930, und im Frühjahr 1935 (nach Mitteilung von Paul Schurek) schrieb eine Tageszeitung: „Barlach ist uns innerlich fremd, deswegen gibt es keine Gemeinschaft zwischen uns und ihm. Wir hoffen, daß die letzten Spuren seiner schrecklichen Werke bald von den Stätten, wo sie noch stehen, beseitigt werden." Dieser böswillige Wunsch ging rasch in Erfüllung; die Ehrenmale in Magdeburg, Güstrow und Kiel verschwanden, die Plastiken wurden aus den Museen entfernt und endlich war eine Art Berufsverbot über den Künstler

Ernst Barlach, Der Sammler



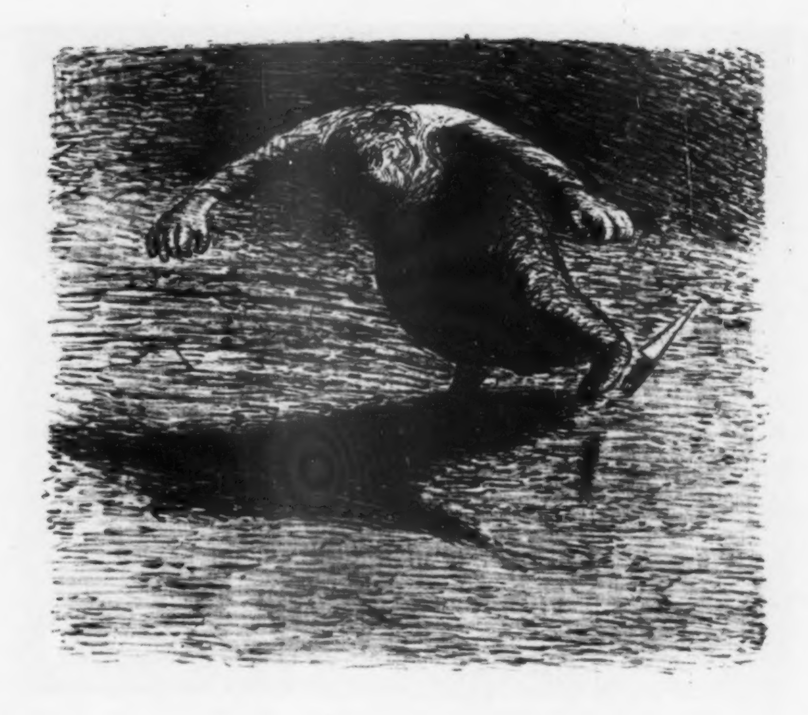
verhängt. Der Plan, die 18 leeren Nischen der Katharinenkirche zu Lübeck mit Barlachschen Plastiken zu füllen, kam nicht mehr zur Ausführung. Als Barlach im Spätherbst des Jahres 1937 verfemt und vereinsamt zwischen seinen drohenden und flehenden, zornigen und liebenden, diesseitigen und jenseitigen Gestalten im stillen Atelier bei Güstrow saß, da umwehte ihn schon ein Ahnen vom nahenden Ende. Ohne Schaffen, ohne Wirken in die Weite des öffentlichen Lebens konnte Barlach nicht leben. So erlosch am 24. Oktober 1938 diese Flamme, die aus dem Urgrund des Menschentums leuchtete in eine umschattete Welt, die nun erst allmählich sich bereit findet, von jenem Leuchten sich erwärmen und erhellen zu lassen.

Der Graphiker

Dem künstlerischen Ideenflug setzt die Plastik gewisse unüberwindliche Grenzen. Daher übertrug Barlach viele Ausdrucksversuche, denen die Plastik widerstand, in das Bereich der Graphik. Hier konnten in der harten und klaren Kontur des Holzschnitts, in der weichen verdämmernden Linie der Zeichnung die Visionen zum Leben wachsen, die sich dem Holz oder der Bronze versagt hatten. Der Holzschnitt wurde von Barlach besonders bevorzugt, da er — wie die Holzplastik — einen klaren, sicheren Aufriß, eine einfache und leicht lesbare Schrift ermöglicht. Hier stand Zeichen für Sinn, hier wurde Linie zum Symbol. Die Knappheit der Holzschnitttechnik war der wortkargen Art des niederdeutschen Künstlers gerade recht.

Vor allem hat Barlach seine eigenen Dichtungen mit Holzschnitten illustriert. Da ist eine Reihe von 20 Holzschnitten zu „Die Wandlungen Gottes". Da sind auch die sehr aufschlußreichen Holzschnitte zu Goethes „Walpurgisnacht" und zu Schillers „Lied an die Freude". Mit Zeichnungen deutete Barlach sein Spiel „Der arme Vetter" aus. Eine Unzahl von Kreidezeichnungen und Lithographien ist nebenher entstanden, — Arabesken zum großen Werk, Versuche weiterer Ausdeutung, Linie gewordene Aphorismen. Die innere Kraft einer Zeichnung liegt in der Einfachheit und Klarheit, mit der ein Gedanke — wenn auch fragmentarisch — linear ausgesprochen wird. Die aus Kontur und Linie werdende Sprache ist um so ver-





ständlicher, je sinnvoller, zweckvoller, schlichter beide gezogen sind. Mancher Künstler, Masereel zum Beispiel, arbeitet in der Holzschnittechnik mehr mit der Fläche, mancher, wie Kubin, mehr mit krausen Linien der Verschlungenheit zeichnerischer Gedankenführung; Menzel, Doré und die älteren geben dem Holzschnitt fast malerischen Charakter, in dem noch nichts sichtbar ist von der linearen Technik eines Edvard Munch oder der Späteren. Daß der moderne europäische Künstler den Holzschnitt von den Japanern gelernt hat, ist überall zu spüren. Den besten Holzschnittkünstlern, vor allem Dürer, ist Holzschneiden fast gleichbedeutend mit Schreiben.

All das was in Barlachs Plastiken jenes Hintergründige ausmacht, was aus anderen Welten Klänge in diese zu tragen scheint, ist auch im Graphischen Werk lebendig. Ernst Barlachs graphische Kunst ist Erzählerkunst im besten Sinne, stets aber mit dem Anspruch der Deutung des Geschehens nach überzeitlichen Maßstäben. Sie ist eine durchaus unbürgerliche Kunst, denn sie sieht und wertet nur den Menschen, nicht die soziale Schicht, sie pflegt nicht die herkömmliche Technik und sucht nicht den bürgerlich beliebten Bildinhalt. Sie ist — wie die Plastik — in ihrer Art revolutionär, denn sie stellt mit Vorliebe Menschen dar, die durch soziale Vorurteile oder Ungerechtigkeit im Schatten zu leben verdammt sind. In erster Linie tun dies die Holzschnitte, die den Gedankeninhalt der Dramen ausdeuten. Und diese Dramen sind eine Kampfansage gegen alle Bürgerlichkeit, soweit man darunter die Trägheit und Durchschnittlichkeit des Geistes versteht; gegen sie wendet sich Barlach als Bildhauer, als Graphiker und als Dramatiker.

Der Dramatiker

Das dramatische Werk Barlachs nimmt in der gesamten dramatischen Literatur eine Sonderstellung ein. Albert Soergel reiht ihn in die Gruppe „Angstträumer und Gottsucher" ein und nennt ihn dort zusammen mit Oskar Kokoschka. Rein äußerlich haben

Barlach und Kokoschka insofern etwas Gemeinsames, als beide bildende Künstler und Dramatiker waren. Ideengehaltlich stehen sich ihre Werke nur insofern nahe, als sie etwas Ruheloses, Suchendes, bei Kokoschka etwas Gejagtes haben; und sprachlich sind beide dem Expressionismus verpflichtet. Barlachs Sprache zeigt bei außerordentlicher Disziplin dieselbe Kraft und Ursprünglichkeit wie seine Holzschnitte.

Dramen im herkömmlichen Sinne sind seine Werke kaum; sie bevorzugen eine lockere Form und geben dem meist legendenartigen Inhalt einen sehr eigenwilligen Aufriß. Am nächsten kommt der üblichen Dramenform wohl das Spiel „Der blaue Boll", das auf der gleichen Grundlinie eines skurrilen, verklausulierten Humors steht wie „Der arme Vetter". Auch das Drama: „Die echten Sedemunds" wendet sich gegen das beharrend Bürgerliche, überheblich Spießige im Menschen und stellt ihm das menschlich allgemein Verpflichtende gegenüber. In den anderen Werken, die oft vom Problemhaften so stark belastet sind, daß der an sich schon dünne Faden der dramatischen Handlung in Gefahr gerät zu zerreißen, mischen sich phantastische Elemente mit einem beinahe verzweifelten Gottsuchertum, dunkles Wissen um die Furchtbarkeit alles Lebens mit dem Drang nach Licht, Erlösung und Jenseitigkeit. Diese verschiedenen Elemente sind immer wieder in Barlachs Gesamtwerk nachzuweisen, und sie geben seinen Arbeiten, ob bildhauerisch, zeichnerisch oder dramatisch, jene eigenartige Schattenhaftigkeit, die verwirrt und zugleich fesselt. Was in den dramatischen Arbeiten, die mehr Lesedramen sind als für die Bühne geschriebene, aufführbare Werke, so stark in Bann zwingt, ist neben der suggestiven Sprache die Zweischichtigkeit, jenes Doppelte an Sinn und Inhalt, an Form und Ausdruck.

Es war ein schweres Muß über Barlachs dramatischem Werk; denn nur aus dem Muß, dem inneren Gesetz schafft ein Bildhauer und Zeichner einen dritten Kreis künstlerischer Aussage im Wort. Nur ein Mensch, dem die Sprache der Plastik, des Holzschnittes, der Zeichnung noch nicht ausreicht, um all das zu sagen, was ihm zu sagen wichtig ist, greift nach der Feder und schreibt seine Gesichte, seine Erscheinungen, seine inneren Bilder nieder, um ihnen so zu einem Leben zu verhelfen, das er anders ihnen nicht zu geben vermag. Leben aber müssen alle diese im Wesen des Künstlers wartenden Gestalten; sie drängen ans Licht, je mehr sie gedanklich reifen, sie zwingen den Menschen, in dem sie Keim waren und geheimnisvolles Wachsen, ihnen nun auch die Form, die Kraft zum Dasein zu geben durch die geistige Geburt, durch jenen mysteriösen Akt der Schöpfung. Erst dann beruhigt sich das Unnennbare, wägt sich das Schwebende aus zum inneren Gleichgewicht; und erst dann sind die Gestalten wirkliche Wesen, ausgegangen aus der Hand ihres Schöpfers, hingegeben dem Willen und Wink dessen, der sie ausgehen ließ aus seinem zeugenden, gebärenden Geiste.

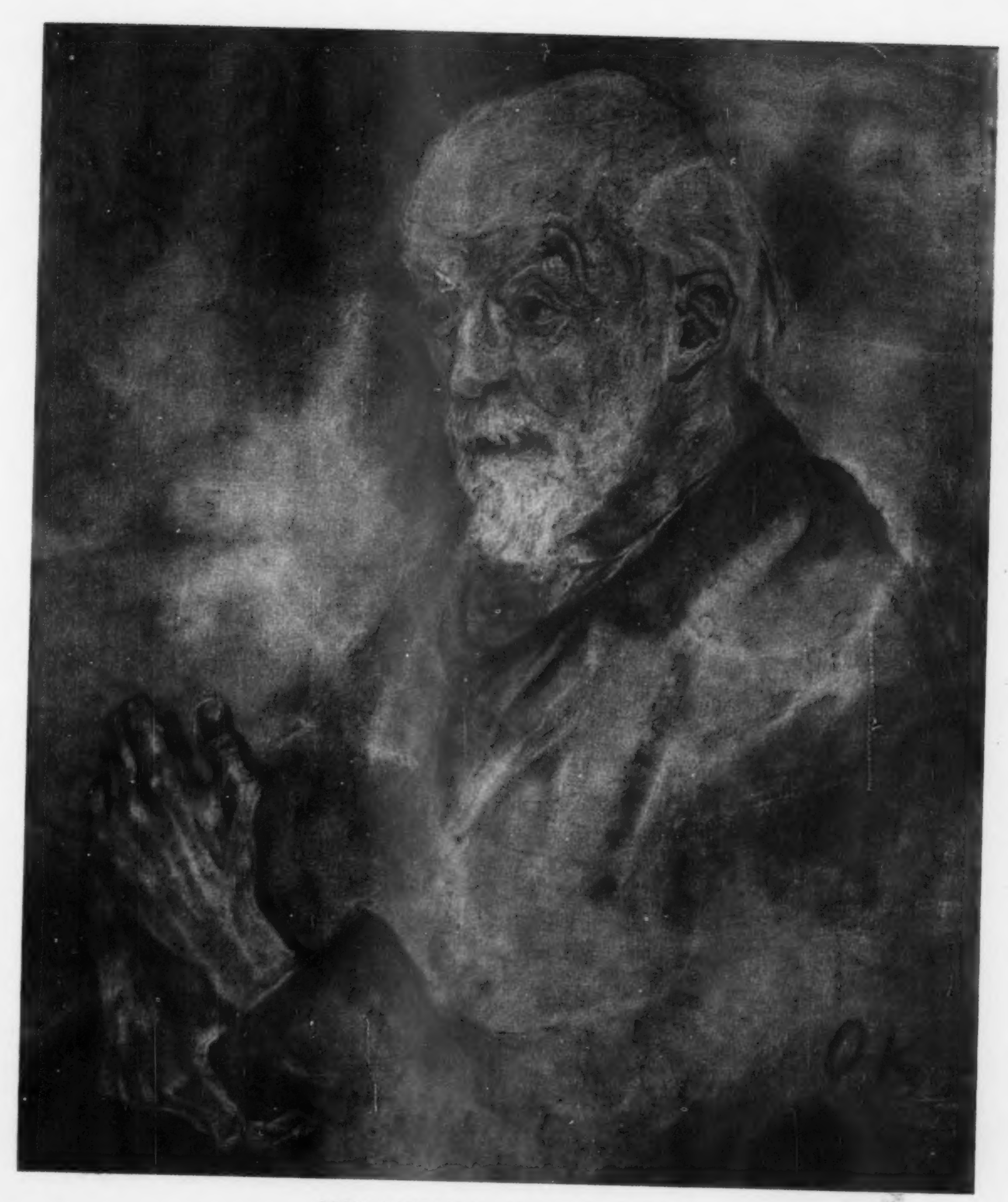
*

So schließt sich die Einheit um die drei Ringe Barlachschen Schaffens. Und aus der Bedeutung des Gesamtwerkes, aus der Stellung der einzelnen Wirkungskreise rundet sich das Bild des Menschen Barlach. Er war von Bestimmng her ein Einsamer, ein Einzelgänger, ungesellig der großen Masse, aufgeschlossen einem kleinen Kreis von Verstehenden, Freunden, Mitfühlenden; aber es mußten wirklich Menschen sein, Menschen in der ganzen Weite und Tiefe des so viel geschändeten Wortes. Und selbst diesen Wenigen gegenüber blieb Barlach im Letzten schweigsam, da dieses Letzte der Künstler nicht mit Worten, sondern nur im Werk zu sagen vermag.

Barlach wußte auch um die „Unzeitgemäßheit" seines Werkes und war sich klar darüber, daß er ein Vorläufer, ein Kündender war. Seine Plastik erscheint wie eine Offenbarung dessen, was eine kommende Kunst vielleicht sein könnte: Ausdruck- und Ideenkunst, Einheit von Form und Inhalt, Harmonie zwischen Wollen und Sein.

F. H. Schwank





OSKAR KOKOSCHKA, BILDNIS DR. FOREL



OSKAR KOKOSCHKA, SELBSTBILDNIS



OSKAR KOKOSCHKA DIE FREUNDE

OSKAR KOKOSCHKA

In der Wiener Kunstschau 1911 sah ich zum erstenmal Bilder von Oskar Kokoschka. Ich fand sie barbarisch; wie meine Freunde, schauderte ich vor ihnen zurück. Wir, meine Freunde und ich, waren gutangezogene junge Leute up to date, die über ältere Damen und Herren insgeheim lächelten, wenn sie Klimt als dekadent ablehnten und die akademischen Pinseleien im Künstlerhaus ernst nahmen.
Das Gefühl, im Abendlicht einer untergehenden Kultur zu leben, verschaffte uns eine Nervensensation mehr. Wir liebten die „schwanke Schönheit Grabesmüder", weil sie uns lebenswahrer und interessanter dünkte als die Schönheit der Gesunden, und verehrten mit Rilke den Tod als „großen Gott der Seele". Wir kosteten es aus, acherontisch zu frösteln. Auch Kokoschka sah das Leben sub specie mortis, aber nicht in der verspielten, im Grunde ahnungslosen Weise der Wiener jeunesse dorée, der sich das Medusenhaupt des Todes wenige Jahre später in Galizien oder am Isonzo grausig enthüllen sollte.

*

Als Kokoschka im vergangenen Sommer durch die Ausstellung seiner Werke im Züricher Kunsthaus ging, sagte er zu einer Begleiterin: „Meine frühen schwarzen Porträts entstanden in Wien vor dem Weltkrieg; die Menschen lebten in Sicherheit und hatten doch alle Angst, alle. Ich fühlte dies durch die gepflegte Lebensform, die noch aus dem Barock stammte, malte die Menschen in ihrer Angst und Qual."

Und indem er auf die Porträts von Herwarth Walden, Hugo Caro und Dr. Szeps wies, fügte er hinzu: „Der hat sich umbracht, der hat sich umbracht, der ist umbracht worden."
Diese hellseherischen Porträts der Frühperiode (etwa 1907 bis 1914), diese tiefenpsychologischen Menschendarstellungen entstanden auf einem Boden, der auch das Werk Siegmund Freuds hervorgebracht hat. Sie zählen zu den bestürzendsten Dokumenten unserer Epoche und beweisen, daß Sehertum nicht nur den großen Dichtern, sondern auch den großen Malern als Gabe verliehen ist.
Viele dieser Bildnisse gelangten in deutsche Sammlungen, in öffentliche und private, so das Porträt des Wiener Architekten Adolf Loos in die Berliner Nationalgalerie, das der Herzogin R. in das Folkwang-Museum, Essen, das von Dr. S. (erste Fassung) in die Städtische Galerie Frankfurt a. M. Die Nazis haben sie auf ihre ikonoklastischen Proskriptionslisten gesetzt und zum größeren Teil gegen Auslandsvaluta verschachert. Unter den wenigen in Deutschland verbliebenen befindet sich Gott sei Dank eins der schönsten: das des Schweizer Forschers A. Forel (Mannheimer Kunsthalle). Adolf Loos hatte es Kokoschka in Auftrag gegeben mit den Worten: „Male diesen bedeutenden Forscher, und sein Bild wird den Menschen erhalten bleiben, wenn er und auch du nicht mehr sein werden." Forel, der an dem Bild nicht interessiert war, begegnete dem jungen Maler äußerst wortkarg und ermunterte ihn in keiner Weise. „Jeden Abend", so erzählt Kokoschka, „wog Forel gewissenhaft Nüsse und Apfelschalen ab, um sie dann zu essen. Schließlich kam er dann zur Ruhe und setzte sich. ‚Sehen Sie gut?' oder ‚Macht es etwas, wenn ich einschlafe?',



OSKAR KOKOSCHKA CANDIDE



OSKAR KOKOSCHKA LYON, 1927

das war das einzige, was er zu mir sagte. Oft nickte er auch wirklich ein. Dann konnte ich eine gute Weile unbeobachtet studieren, wie er in seinem Lehnstuhl saß und sein faltiges Gesicht immer mehr Falten bekam. Er sah dann plötzlich ganz alt aus, wie ein geschrumpfter Apfel. Tausende kleiner und kleinster Falten waren da. Sie schienen mir wie Dokumente, Lebenserfahrungen. Ich fühlte, ich mußte alle aufzeichnen, sie wie ein altes Pergament entziffern und überliefern. Mehr und mehr ergriff mich dieses Gesicht. Und seine Hände! Ich malte ihn nicht, weil er berühmt war. Was Loos zu mir gesagt hatte, stand plötzlich wie eine Aufgabe von mir. Forels Greisenauge öffnete sich langsam, ein weißes, gläsernes Auge schaute wie aus einer anderen Welt zu mir herüber, zu dem jungen Burschen, an dessen Gegenwart er sich erst wieder erinnern mußte. Das Auge wurde klarer. Forel hatte einen Forscherblick, der gewohnt war, hinter die Dinge zu sehen, und ich habe tief hineingeschaut. Er blickte aus einem Kopf heraus, dessen Tätigkeit ich wiederzugeben suchte. Das große Problem für mich war, wie das zu malen sei, was ein Mensch weiß, obzwar ich selbst kein Forscher war. Wie konnte ich es der Nachwelt überliefern? Ich hatte keines seiner Werke gelesen und wußte nicht, womit er sich damals beschäftigte."

Der zweiundzwangzigjährige Kokoschka hat seine Aufgabe meisterhaft gelöst. Wie er selbst gesteht, wußte er nichts von diesem großen Forscher, von seinen Problemen, Gedanken und Werken, aber er ahnte alles. Er las dieses Gesicht, diese Hände wie ein Palimpsest, und übersetzte, was er intuitiv erfaßte, in zeichnerische Runen und malerische Valeurs, die uns bis ins Innerste erschüttern. Das Wesen eines Menschen rührt uns hier an, der sein ganzes langes Leben geistig gearbeitet hat und jetzt an der Schwelle des

Todes etwas geisterhaft Phosphoreszierendes bekommt, eine Aura, die das Irdische transzendiert. Es gibt nur ein Greisenbild, das sich mit diesem vergleichen ließe: das späte Selbstporträt Rembrandts im Kölner Wallraff-Richartz-Museum.

*

Oskar Kokoschka kam am 1. März 1886 in Pöchlarn an der Donau zur Welt, nicht weit von dem herrlichen Barockstift Melk. Als er fünf Jahre zählte, starb sein Bruder. Diese frühe Todeserfahrung stellte ihn vor ein Daseinsrätsel, das er nicht lösen konnte. Später, als er während seiner Studienzeit an der Wiener Kunstgewerbeschule dem „fremden Mädchen" begegnete, trat ihm das tief beunruhigende Mysterium der Liebe entgegen. Er zählte nicht zu den viven Großstadtjünglingen, die mit den Daseinsfragen schnell fertig werden, indem sie sie nur intellektuell zur Kenntnis nehmen, sondern glich eher den „träumenden Knaben" seines frühen Bilderbuches (1907): scheu und in parzivalesker Tumbheit näherte er sich den großen Geheimnissen der menschlichen Existenz.

Als Dichter und Graphiker paraphrasierte er immer wieder das auf seine elementaren Bezüge zurückgeführte Thema der Liebe: in den Dramen „Brennender Dornbusch", „Mörder, Hoffnung der Frauen", „Orpheus und Eurydike", „Hiob" und in den lithographischen Zyklen: „Der gefesselte Kolumbus", „O Ewigkeit du Donnerwort". Wie elegant, wie geistvoll, wie spielerisch hatten es die Ästheten der Wiener Moderne verstanden, die Polarität der Geschlechter, den ewigen Dialog zwischen Mann und Frau zu behandeln, und wie ernst und schwer wird das Thema bei Kokoschka! Stammelnd als Dichter, ungeschlacht als Zeichner kündet er, was ihm im Inferno und Paradiso des Sexus widerfahren ist. Erst in dem Gemälde „Die Windsbraut", das er 1914 malt, gelingt es ihm, sein Erlebnis endgültig zu gestalten. Dieses großartige Werk, einst wertvolles Eigentum der Hamburger Kunsthalle, jetzt beneidenswerter Besitz des Basler Kunstmuseums, hat auf der Züricher Ausstellung im vergangenen Sommer seine souveräne Macht bewiesen. Fast nur in einem einzigen, reich abgewandelten Ton gemalt, auf Hell und Dunkel aufgebaut, dramatisch bewegt, eindringlich im Ausdruck, großzügig und klar komponiert, ist es ein Meisterwerk, ist es einer der Höhepunkte moderner Malerei.

Kokoschka war 1916 auf dem russischen Kriegsschauplatz verwundet worden. Zu seiner Genesung begab er sich auf den Weißen Hirsch bei Dresden. Das Jahr 1918, als der Krieg in die Revolution überging, schenkte ihm eine Zeit glücklicher Produktivität. Damals beendete er das bereits 1917 begonnene Gemälde „Die Freunde" (seinerzeit im Berliner Kronprinzenpalais. Wo jetzt?). Die schwierige, von den meisten modernen Künstlern gemiedene Aufgabe eines Gruppenbildnisses hatte ihn schon in dem dreifigurigen Bilde „Die Auswanderer" (1916/17) beschäftigt. In den „Freunden" erhöhte er die Zahl der Gestalten auf fünf: vier Männer und eine Frau, alle um einen Tisch versammelt. Es ist kein gemütvolles oder harmonisches Beisammensein, o nein, — eine von innerer Erregtheit, von geistigen und erotischen Spannungen elektrisierte Atmosphäre, vor allem in den zuckenden Pinselstrichen ausgedrückt, knistert zwischen den Personen. Es ist die auf geistige Menschen vitalisierend wirkende Atmosphäre der Revolution, die man hier spürt.

*

Das eigentliche Anliegen der modernen Malerei seit den Fauves: die reine Farbe hatte Kokoschka bisher wenig bekümmert. Auch die „Freunde" waren noch auf einen Gesamtton gestimmt.
Zum erstenmal wagt er sich an das schwierige Problem, die starke, leuchtende Farbe in ein dichtes tonmalerisches Gewebe einzufügen, in dem Bilde „Macht der Musik" (1918/20) heran. Wird das Gewebe zerreißen? Es hält stand. In den biblischen Bildern „Saul und David" (1921), „Lot und die Tochter" (1923), „Jakob, Rahel und Lea" (1923) und im „Maler" (erste Fassung 1923), wo er auf die biblische Einkleidung seiner Erlebnisse verzichtet und sich selbst darstellt, setzt er den eingeschlagenen Weg fort. Die Gemälde aus den Jahren 1920—23 bilden innerhalb seines Oeuvre eine Gruppe, die sich von den Werken seiner andern Epochen durch ihren experimentellen Übergangscharakter unterscheidet.

*

1924 beginnen die Reisejahre Kokoschkas. Sie führen ihn in die Schweiz, nach Italien, Frankreich, Spanien, Portugal, Holland, England. Bisher ist er hauptsächlich Menschendarsteller gewesen, nur gelegentlich hat er Landschaften gemalt: so z. B. die Schweizer Land-



OSKAR KOKOSCHKA, COUNTESS DROGHEDA (1946)



OSKAR KOKOSCHKA, AMSTERDAM

schaft Dent du Midi (1908), früher Wallraf-Richartz-Museum, Köln, so die Südtiroler Landschaft Tre Croci (1913), einst im Besitz der Münchner Staatsgemälde-Sammlung, so 1917 den „Stockholmer Hafen" (Privatbesitz London), so 1923 die Dresdener Landschaften. Jetzt wird ihm die Landschaft zum Hauptthema, vor allem die Stadtlandschaft. Ein Merian des Pinsels, malt er Paris mit der Oper, dem Louvre, dem Tuileriengarten, malt er Madrid, Toledo, Venedig, Florenz, Amsterdam, Wien, Lissabon, Avignon, Bordeaux, Lyon, Marseille, London und noch viele andere Städte. Vereinigt würden diese Bilder einen vielstimmigen Hymnus auf Europa ergeben, auf die Stadtkultur dieses Erdteils, der soviel Herrlichkeiten geschaffen hat, um sie in unserem Jahrhundert sinnlos der Vernichtung preiszugeben. Als Schöpfer dieses einzigartigen orbis pictus europaeus allein schon verdiente Kokoschka Bewunderung und Dank der Menschheit. Kein Stadtporträtist, kein Vedutenmaler à la Canaletto, ließe er sich eher mit El Greco vergleichen, der Toledo im Gewitter gemalt hat. Wie den Kretenser könnte man ihn einen Visionär, einen Dithyrambiker der Stadtlandschaft nennen. Oft malt er den Himmel über der Stadt als Schauplatz atmosphärischer Dramen, der mit den Häusern, Plätzen und Gewässern zu ekstatischer Einheit verschmilzt.

*

Das Elementare zieht Kokoschka an, denn er selbst ist bei aller großstädtischen Differenziertheit ein elementarer Mensch. Daher reizt es ihn auch, das Tier darzustellen, und er malt den Mandrill im Urwald, den Tigerlöwen, die urweltlichen Geierschildkröten. Malt sie so wesenhaft, so lebensvoll, so grandios, wie vor ihm nur Rubens oder Delacroix Tiergestalten zu malen imstande waren.

Menschen, Landschaften, Städte, Tiere, aber auch Stillleben, Blumen, Früchte — alles fordert diesen Maler auf, es im Bilde zu gestalten. Kokoschka fühlt sich allem verbunden, was Leben offenbart. In seiner Universalität und Vitalität gleicht er den Meistern des Barocks, mit denen er seine malerische Anschauungsform gemeinsam hat. Aber mit jedem Pinselstrich zeugt er für sein Jahrhundert, auch wenn er die glorreichen Errungenschaften der abendländischen Malerei für sich fruchtbar macht, auch wenn er den mächtigen Strom der Barocküberlieferung in sein Werk münden läßt. Mit Recht nennt ihn ein Franzose: le plus peintre peutêtre de ses contemporains.

*

Das augenstumpfe, kunstfremde Banausentum Hitlers hat Kokoschka unter die „Entarteten" eingereiht. Als auch das Prager Exil für ihn unsicher wurde, ging er nach England. In der Heimat Hogarths malte er eine Reihe politisch satyrischer Bilder: „Der Anschluß", „Private property", „Das rote Osterei" (alle 1939), „Maquis" (1942), „Wofür wir kämpfen" (1943): „... sich nicht begnügend mit dem, was der Alltag bietet, sich nicht abfindend mit den Forderungen der Realpolitik und sich weigernd, die Halbwahrheiten des Faschismus, die seinem verhetzten und unter Terror und Lüge lebenden Volke als Wahrheit recht und schlecht aufgezwungen wurden, schweigend hinzunehmen", schuf er diese „Kunst voll Bitterkeit". Ehren wir sie als Zeugnis eines zornmütigen, tapferen, leidenden Herzens, auch wenn wir sie nicht so zu lieben und bewundern vermögen wie seine anderen Werke. In dem meisterhaften Porträt der Countess Drogheda (1946), und in den Walliser Gebirgslandschaften, die er im Sommer 1947 gemalt hat, ist er gottlob wieder zurückgekehrt zu den eigentlichen Aufgaben seines Genius.

Leopold Zahn



EIN BRIEF OSKAR KOKOSCHKAS

Der folgende Brief bezog sich auf einen Artikel Alfred Neumeyers über Kokoschka in der Novembernummer 1945 des „Magazine of Art", Washington

„Mein lieber Herr Neumeyer!

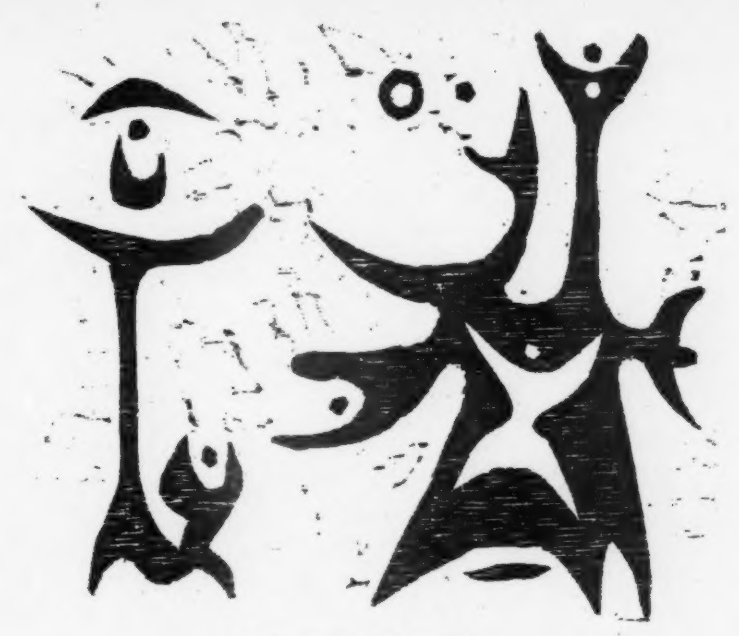
Ich war so gerührt über Ihr glänzendes Essay und das feine Verständnis, mit dem Sie mein Werk den Lesern des Magazine of Art vorgelegt haben. Das kam um so mehr überraschend für mich, weil man hier nach acht Lebensjahren so außer Kontakt mit dem Rest der Welt zu sein scheint.

Die Welt, in die ich zurückkehren möchte, die Welt, in der ich als glücklicher Wanderer reiste, existiert natürlich nicht mehr. Große Städte sind von der Erdoberfläche verschwunden, große Länder zu Wüsten geworden. Nicht einmal das Morden hat ein Ende genommen, das noch jetzt kalt und systematisch fortgesetzt wird. Nicht weniger unmenschlich als das Morden mit Waffen und Maschinen. Machtpolitik dehnte die Hungerblockade über das „Feuer einstellen" aus. Mit der Zerstörung von Kulturdokumenten (nur kümmerliche Überreste meiner Heimatstadt Wien erzählen von ihrer einstigen Herrlichkeit) ist die Vernichtung humanistischer Werte in einer Weise verknüpft, welche die gefühllosen Ansichten über Menschenleben, die wir beim Faschismus so verachteten, fast normal erscheinen lassen. 10 000 Kinder sind in verschiedenen befreiten Ländern dem Hungertod, der Kälte und der seelischen Verzweiflung in Lagern ausgesetzt, nur weil sie unerwünschten Minderheiten angehören. Ihr einziges Vergehen besteht darin, daß sie zu einer Sprachengruppe gehören, die nicht die der Regierenden ist. Hitlers Saat geht auf. Sein krankhaftes Gehirn ersann die Idee der Kollektivschuld, und die Nachkriegswelt bleibt unglücklicherweise bei der Wahnvorstellung eines Verrückten, indem sie nach solchen Begriffen Gericht hält. In einer solchen Welt kann ich nicht leben! Ich fühle mich persönlich verantwortlich für die Verbrechen einer Gesellschaft, deren Mitglied ich bin.

Die moderne Gesellschaft ignoriert völlig, daß die Welt nicht das Eigentum einer einzigen Generation ist. Wir verschwenden das geistige und weltliche Erbe unserer Väter, unsere Kinder werden allen Grund haben, uns zu verfluchen, weil wir sie zur Verarmung und barbarischen Zuständen des Gemeinschaftslebens verdammt haben. Es muß alles in einer Katastrophe enden, die nicht wieder gut zu machen ist. Aber der Rufer ruft ins Leere, denn die Macht ist unpersönlich, die uns mit jeder folgenden Stunde unseres Lebens tiefer in den Treibsand führt. Die unmenschliche Kraft, die uns alle treibt, ist die technische, materialistische Zivilisation, die uns die Gesellschaft auf technischen Zeichnungen planen läßt, die dem schöpferischen Menschen feindlich ist und Vorstellungskraft, Mitgefühl und glückliche Zufriedenheit tötet. Ich sehe keine Zukunft für den Künstler. Was wir heute Kunst nennen, ist seichtes Kunstgewerbe. Ohne Philosophie gibt es nur angewandte Wissenschaft im Sold des Staates; Kalorien füttern einen Robot, den man am Leben erhält oder verhungern läßt, je nach den Notwendigkeiten der Produktion und nur um der Produktion willen. Dies ist nicht eine Welt mit irgendeiner Zukunft, Hoffnung oder Glauben. Der zivilisierte Mensch stirbt, ohne sich dessen bewußt zu sein, so wie die Raketenbombe tötet, bevor man sie kommen hört. Ich arbeite noch, aber ich weiß, es ist ein verlorener Kampf. Was mich noch am Leben erhält, ist ein wachsendes Mitgefühl für das Elend unschuldiger Kinder. Das Geld, das ich verdiene, gebe ich meist für wohltätige Zwecke fort. Ich habe 1000 Pfund Sterling für das Krankenhaus in Stalingrad gegeben unter der Bedingung, daß der verwundete Feind genau so gut behandelt und zum besseren Verständnis erzogen wird.

Weitere 1000 Pfund gab ich im vergangenen Jahr für die Kriegswaisen der Tschechoslowakischen Republik. Ich erwartete dort nicht den politischen Wechsel, der zur Ausstoßung von drei und einer halben Million Bürger führte, von denen die Mehrzahl loyal zur Verfassung gewesen waren. Nun möchte ich noch 1000 Pfund für die hungernden Wiener Kinder aufbringen.

Oskar Kokoschka.



K. O. GÖTZ, HOLZSCHNITT

ABSTRAKT – ABSOLUT – KONKRET ?

Die abstrakte Kunst ist zwei Angriffen ausgesetzt. Der eine richtet sich gegen die Sache, der andere gegen den Begriff. Die Verfechter einer naturnahen Kunst sehen in der abstrakten Gestaltung nur eine spielerische Laune. Andere tun sie mit dem (durchaus vieldeutigen) Wort „Kunstgewerbe“ ab, weil sie in ihr die Spannung zwischen Natur und Geist vermissen, die ihnen als Voraussetzung eines Kunstwerkes gilt. Mit den Naturalisten ist so wenig zu rechten wie mit Menschen, welche die Apfelbäume ausrotten möchten, weil ihnen nur Birnen schmecken. Wer in der abstrakten Kunst die Spannung zwischen Natur und Geist vermißt, sei auf die mikrophotographischen Aufnahmen verwiesen, die der Graphiker Carl Strüwe in einer Stuttgarter Ausstellung abstrakter Kunst zeigte. Die Ähnlichkeiten zwischen den Kalkorganen eines Seetierchens und Formen der absoluten Malerei zeigten überraschend, daß die abstrakten Maler der Natur ihrem jetzt entschleierten Kern — wenn auch unbewußt — naheblieben.

Doch wie dem auch sei, wir möchten heute mit den Gegnern des Begriffes abstrakte Kunst ins Gespräch kommen. Sie sagen, daß jedes Kunstwerk, sogar noch das naturalistische Gemälde, eine Abstraktion sei. Das stimmt. Es gibt indessen sehr verschiedene Grade der Abstraktion. Der Begriff abstrakte Kunst (abstrahere = losreißen, entrücken) wurde ursprünglich für Bilder geprägt, bei denen die Abstraktion ungewöhnlich weit ging. Vom Gegenstand blieb in ihnen nur noch eine summarische Abkürzung oder ein Sinnzeichen. Später hat man dann unter das übergreifende Dach des Begriffs auch Gestaltungsarten gebracht, die tatsächlich keine Abstraktion mehr sind. Denn die absolute Malerei, der Konstruktivismus und ihre Mischformen sind durchaus Neubildungen und keine übersteigerte Abstraktion.

Die absolute Malerei (absolutes = vollkommen, unbedingt) bildet aus reinen Formen, Vielecken, Kreisen, Linien und aus reinen Farben das absolute Kunstwerk, ein neues Ding sozusagen, ein Bild, das nichts mehr ist als Bild an sich. Der Konstruktivismus (construere = aufschichten, bauen) baut aus den neuen Elementen der absoluten Malerei zwar wieder Dinge und Gestalten, die an die sichtbare Wirklichkeit er-

innern. Sie sind trotzdem keine Abstraktion natürlicher Dinge und Gestalten, sondern Neubildungen. Den Kubismus (cube = Würfel) könnte man als abstrakte Mischbildung ansprechen. In seinen Bildern versöhnen sich weitgehende Abstraktionen zugunsten der heimlichen Grundformen Cézannes — Kugel, Zylinder, Würfel, Kegel — mit Neubildungen der absoluten Malerei und des Konstruktivismus. Den Surrealismus (sur realité = über Wirklichkeit) kann man dagegen nicht ohne weiteres zur abstrakten Kunst zählen. Es gibt surrealistische Bilder, die ihr magisches oder gar metaphysisches Anliegen mit naturalisischer Akribie zu verwirklichen suchen. Andere bedienen sich abstrakter, absoluter, konstruktivistischer oder kubistischer Formen. Auch sie erreichen eine verdichtete Stimmung aus Traum und Magie. Bei ihnen könnte man von abstraktem Surrealismus sprechen.

Wer diese so verschiedenartigen Möglichkeiten sieht, mag geneigt sein, den Begriff „abstrakte Kunst" als zu eng oder gar verwirrend abzulehnen. Die Verwirrung wird nicht geringer, wenn Maler den Unterbegriff „absolute Malerei" durch „konkrete Malerei" (concretus = dicht, verdichtet) ersetzen möchten oder Kunsthistoriker nur die „absolute Malerei" als „abstrakte Malerei" gelten lassen. Dieser Namensstreit will uns überflüssig vorkommen. Wem soll er dienen? Der abstrakten Kunst? Sie wächst, wie alle Kunst, nicht aus dem Stilbegriff. Und dem Betrachter wird der schwierige Weg zum Bilde durch eine Umordnung oder Verwirrung der Begriffe nicht gerade erleichtert. Wir sollten getrost bei den Benennungen bleiben, die sich eingebürgert haben und unter dem Sammelbegriff „abstrakte Kunst" die abstrakten, absoluten, konstruktivistischen, kubistischen und abstrakt-surrealistischen Gestaltungsmöglichkeiten zusammenfassen. Daß der Begriff nicht ganz zutrifft, sollte uns nicht beirren. Stilbegriffe sind immer Notbehelfe zur Verständigung. „Abstrakte Kunst" kennzeichnet unsere abstrakt-gegenstandslose Kunst indessen immer noch besser als beispielsweise das Schmähwort „Gotik" die mittelalterliche Kunst des spitzen Bogens. Eine ungewöhnliche Abstraktion ist das Kennzeichen aller modernen Kunst. Der Impressionismus, der das Bild auf den farbigen Abglanz reduzierte, war eine farbige Abstraktion. Der Expressionismus machte die Dinge und die Farben zu Zeichen seines Ausdruckswillens. Er war eine gegenständliche und farbige Abstraktion. Auf dem Wege der fortschreitenden Abstraktion sind die Künstler schließlich auch zu den Neubildungen der absoluten, konstruktivistischen oder kubistischen Formen und Bilder gelangt.

Während üblicherweise Zufall oder Mißverständnis die Väter unserer Stilbegriffe sind, darf der Sammelbegriff „abstrakte Kunst" sich mit einigem Recht als legitimer Sprößling der Zeit, in der seine Kunst wächst, behaupten.

Anton Henze



W. KANDINSKI





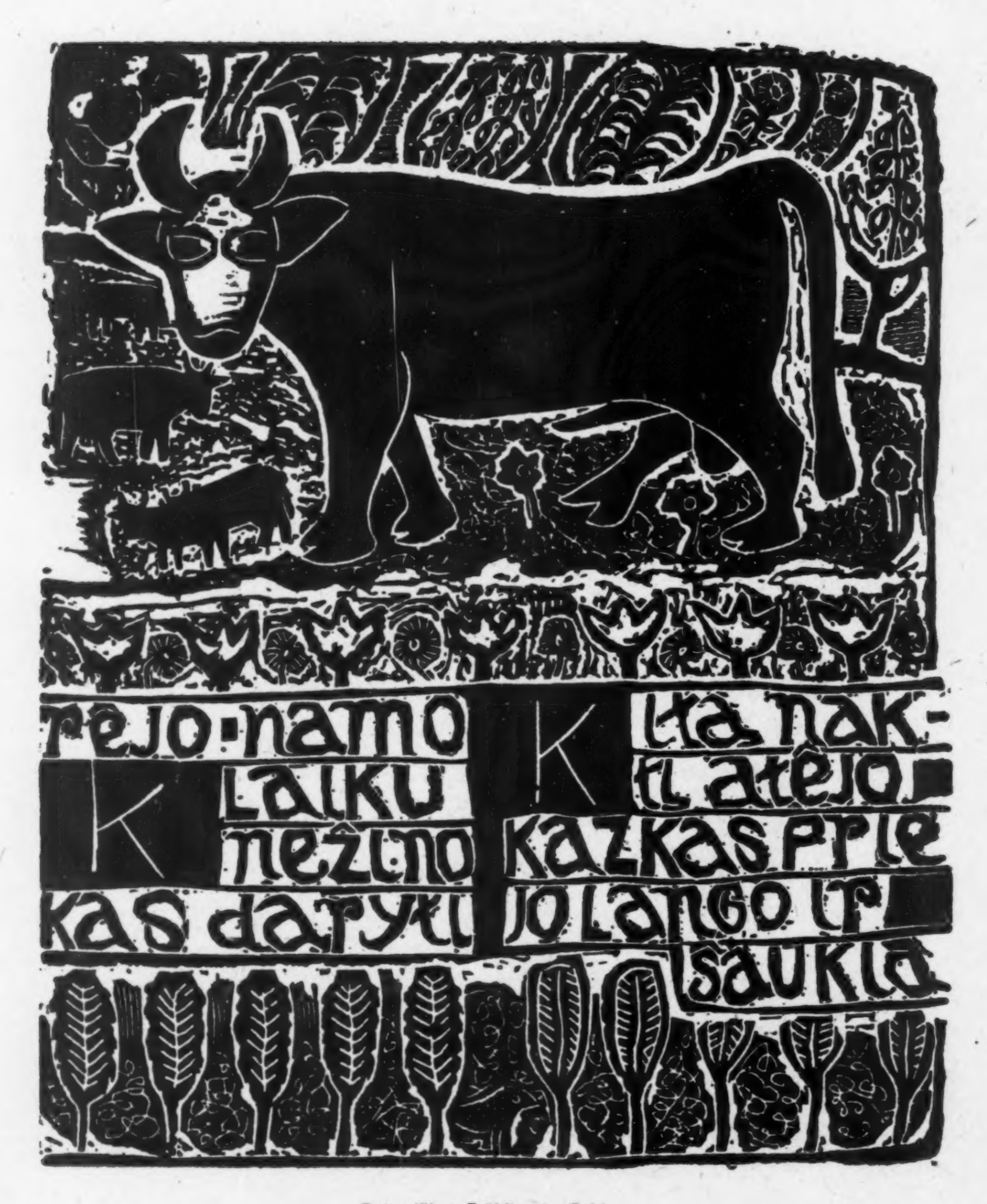


Ratas-Rataiskis, Im Reiche des Bernsteins

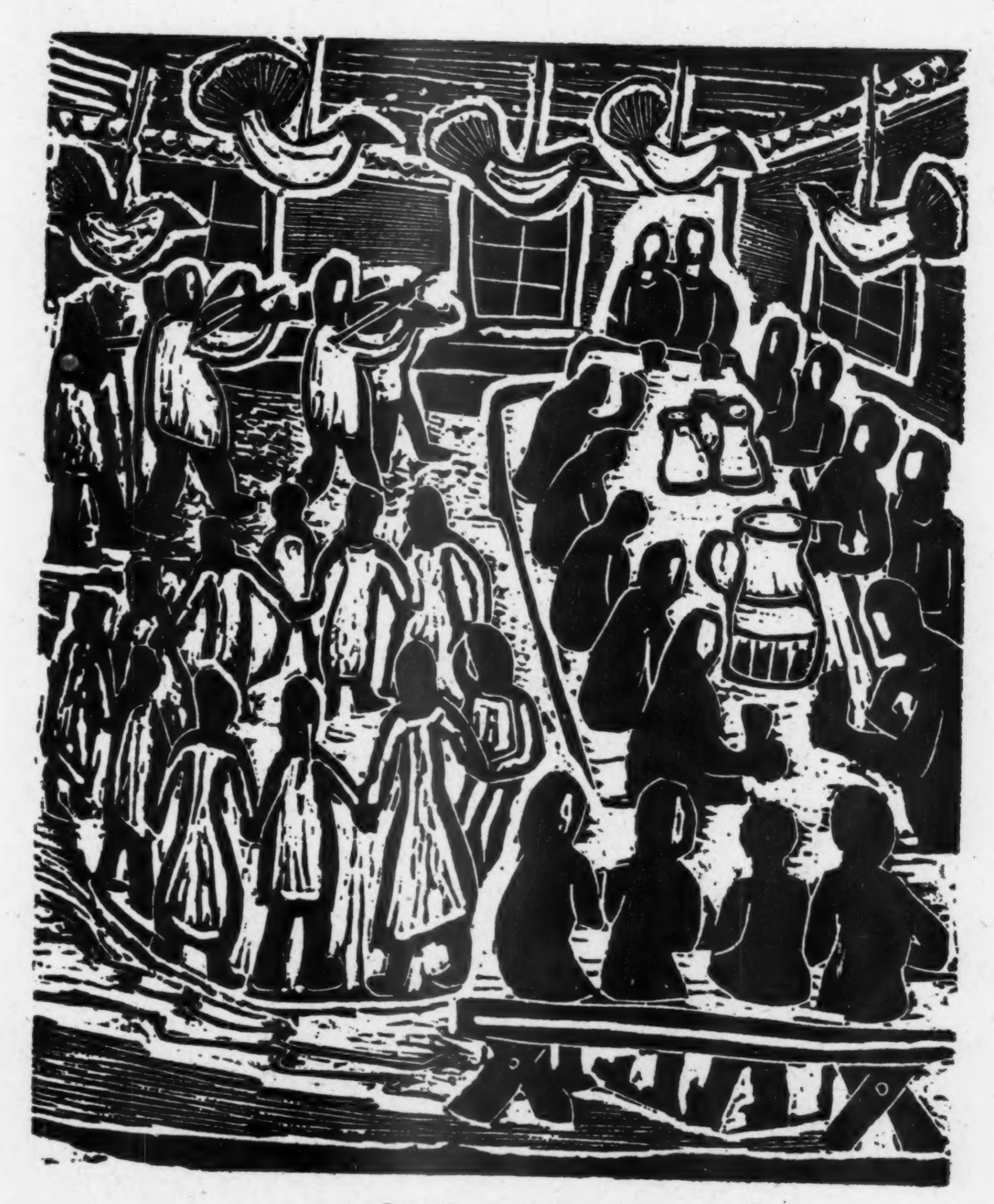
VIER LITAUISCHE HOLZSCHNEIDER

Stasys Lozoraitis zugeeignet

Jahrhunderte hindurch schaut Litauen uns mit seinem seltsamen Antlitz an. Schon Tacitus spricht von ihm und nennt es das „Land des Bernsteins". In der jüngsten Vergangenheit schenkt ihm der russische Dichter Balmont den Namen „Die Königin der Wälder" und sagt, daß „die litauische Sprache die älteste und edelste Sprache Europas" sei. Hiermit soll darauf hingewiesen werden, daß die Litauer nicht, wie man oft denkt, Slawen sind; ihre Sprache, welche die besondere Aufmerksamkeit der vergleichenden Philologie auf sich gezogen hat, steht eigentlich dem Sanskrit sehr nahe. Litauen besitzt einen außerordentlich großen Schatz von heute noch lebendigen Volksliedern und Volksgedichten. — Goethe, Herder, Chamisso und Dehmel waren bezaubert von der Gemüttiefe, der Schwermut und dem aus der „Verschwommenheit" in durchsichtige Klarheit übergehenden Tiefsinn dieser Volksweisen, die „Dainos" heißen. — Lermontow, den russischen Byron, begeisterten diese Lieder zu einem seiner schönsten Werke. In dem Poem „Litauerin" sagt er: „Nur in Litauen singt man so süß." Auch Prosper Mérimée widmete der wilden Romantik dieses Landes eine seiner meisterhaften Novellen, die er mit dem litauischen Wort „Lokys"



Petravičius, Frühling im Felde



Petravičius, Das Gastmahl



Valius, Die Zeit des Schriftstellers D. Poška

(„Der Bär") überschrieb. Wenn wir das tragische Schicksal Litauens bedenken, so scheint es zuweilen, daß dieses Volk lebte, um seine heitere Seele auszuschöpfen und an andere Völker zu verschenken. So hat Litauen den Polen ihren bedeutendsten Dichter, Adam Mickiewicz, gegeben, der seiner Heimat wohl die größte Zahl seiner Dichtungen widmete, aber eben doch polnisch schrieb. Dostojewski, der aus einer verarmten litauischen Adelsfamilie stammte, soll, wie seine Tochter in dem Buche über ihren Vater schreibt, sehr viele Züge seines psychologischen Reichtums seiner echt litauischen Mentalität zu verdanken haben, die von der Welt fälschlicherweise als eine rein russische Angelegenheit angesehen wird. Dem russischen Symbolismus schenkte Litauen den bedeutenden Dichter Jurgis Baltrušaitis, der russischen Malerei den angesehenen Landschafter Isaak Levitan, der französischen Poesie der Neuzeit Oscar Milosz, der modernen französischen Bildhauerei Jacques Lipchitz, dem jüdischen Theater „Habima" viele seiner besten Kräfte. Es sind nur einige Beispiele, die wir hier anführen, aber sie sprechen stark genug für sich. Von dem Schönheitssinn der Litauer, mit dem sie ihre Hauptstadt Vilnius (Wilna)

gebaut haben, erzählt eine historische Episode. Als Napoleon in dieser Stadt weilte und die gotische St. Anna-Kirche, einen Bau von wunderbarer Schönheit, betrachtete, soll er ausgerufen haben: „Diese Kirche möchte ich auf der Handfläche nach Paris tragen."
Litauen gehört zu den letzten europäischen Ländern der aussterbenden Romantik. Es ist das Land der eigenartigen Volkstrachten (mit den bunt gemusterten Beinwickeln und den farbig glänzenden Gürteln der Frauen), die meist im blühenden Kolorismus gehalten sind und aus handgewebter Flachsleinwand hergestellt werden. Es ist das Land der alten Holzkirchen und Friedhöfe, der visionären Feldkreuze, die Heimat der primitiven Holzschnitzer, die das Abstrakte des Gottesbegriffes mit der Intensität ihres starken inneren Erlebens in das Konkrete ihrer Bildwerke zu übersetzen versuchten. Man muß diesen unbeholfenen Gott- und Heiligenschnitzereien, denen man in jedem Dorf Litauens begegnet, eine starke magische Gewalt zuschreiben. Was man im Westen macht, ist oft kunstvoll berechnet und damit seiner Wirkung sicher. Man beherrscht viele Manieren und Moden, aber das ursprüngliche Gefühl, das aus dem Herzen kommt, fehlt den meisten, und man hat schon seit Jahrzehnten mit Neid auf die Völker geschaut,



Valius, Abschied

die „ungebildet" vielleicht, aber auch unverbildet aus der Tiefe der Seele schöpfen. Echte Beispiele dieses Wesens geben gerade die reiche litauische Volksplastik und die Volksholzschnitte.
Von dieser sinnlich-übersinnlichen Atmosphäre her kommen vier litauischen Holzschneider: Petravičius, Augius, Valius und Ratas, von denen wir hier sprechen wollen, und die gegenwärtig alle in Deutschland leben. Der litauische Volksholzschnitt steht am Anfang ihrer Entwicklung. Er war der Ausdruck einer aus tiefster Verinnerlichung entspringenden Kraft, die sie erschütterte und ihnen zugleich den Willen zum Weiterschaffen gab.
Das 18. und besonders 19. Jahrhundert war für die litauische Kunst eine Blütezeit dieses Volksholzschnittes. Seine Entwicklung begann mit Blättern, die durchaus in der Kontur aufgingen, da sie ja koloriert werden sollten. Wenn also damit der Holzschnitt zunächst einen verbreitungsfähigen Ersatz für die eigenartigen „Ikonen" darstellte, so blieb er doch, auf Grund der großen Einfachheit seiner Linienführung, der Wandmalerei, insbesondere auch der die Farbe durch Verbleiung trennenden Glasmalerei verwandt. Diese alten Holzschnitte sind nicht nur eine ursprüngliche, dem Volkstum besonders angemessene Ausdruckssprache, die an sich nur für einfache geistliche Bedürfnisse gebraucht wurde, sondern sie sind für uns Heutige zu Beispielen „hoher Kunst" geworden.



Ratas-Rataiskis, Netz



Augustinavičius, Gebet

Die Formensprache der Fläche, ist den modernen Meistern der litauischen Graphik eigentümlich geblieben. Von der scheinbar primitiven Kunst ihrer Ahnen ausgehend, fanden sie in den Holzschnitten eines Vallaton, Gauguin und Munch die Bestätigung ihrer Instinkte. Durch strenge Aufteilung gedruckter und freibleibender Teile erfüllten sie die letzten Konsequenzen des Flächenholzschnittes.

Viktoras Petravičius (geb. 1906, Träger des Grand Prix auf der Pariser Weltausstellung 1937) ist der geistige Führer dieser Gruppe. Seine künstlerische Größe äußert sich durch eine echte Naivität. Aus dem starken und machtvollen Gefühl für das Gegenwärtige ebenso wie für das Märchenhafte zog seine Kunst die Kraft, den „toten Stoff" zu beseelen, indem sie Gestalten der umgebenden und der versunkenen Welt wohl aus ihrer zeitlichen Gebundenheit heraushob, sie aber mit großartiger Vereinfachung zu allgemeingültigen Verkörperungen menschlicher und landschaftlicher Empfindungen formte. Seine innere Erregung wird dabei durch die „plastische Gesetzmäßigkeit" seines Stiles gebändigt, und mit äußerster Knappheit der Mittel werden seelische Zustände in feste Formen übertragen. In großen Flächen steht tiefes, weiches Schwarz gegen blendendes Weiß; das Papier wird zu strahlendem Licht, das bald geisternd, bald fanfarenhaft die Dunkelheit durchbricht.

Trotz seines internationalen Studienganges finden wir bei Petravičius, daß er aufs stärkste von der altlitauischen Kunst beeinflußt ist. Nicht nur die gewählten Sujets, die wir schließlich bei allen diesen vier Künstlern finden, sondern die ganze Art, die seinen bildlichen Darstellungen zugrunde liegt, sind wesentliche Merkmale der litauischen Kunst und Lebensauffassung. Unwillkürlich denkt man bei der Betrachtung solcher Blätter an litauische Volkslieder. Seine meisterhaften Arbeiten stehen der Volkskunst noch ganz nahe, und gerade deshalb ist ihr Eindruck so stark und unmittelbar.

Auch das Schaffen von Paulius Augius (geb. 1909) ist ein Zurückgehen auf möglichst einfache, unkomplizierte, ja gewissermaßen primitive Darstellungsmittel. Was schon Gauguin und Munch (dieser steht ihm in einigen seiner Werke sehr nahe) erprobt haben, wird bei ihm allgemeines Ziel. In der temperamentvollen Aufteilung der Fläche in Flächengruppen, in der persönlichen Gestaltung ornamental-linearer und dekorativer Bestandteile liegt seine Stärke. Diese Holzschnitte erfreuen uns durch die Drastik und die Kraft ihrer illustrativen Sprache. Als willkommene Helfer auf der Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten für ein voraussetzungsloses Empfinden und Sinnenleben erscheinen wieder verschiedene Äußerungen der urtümlichen Bauernkunst. Die Anlehnung an das Altlitauische ist sehr stark, aber keineswegs so organisch wie bei Petravičius. Die verlorene Naivität der Empfindung wird hier durch Elemente der geistigen Denkarbeit ersetzt.

Gedämpfte Töne, Farben mit weichen, verdämmernden Übergängen kennzeichnen die Graphik von Telesforas Valius (geb. 1914). Die Schwerfälligkeit der Fläche belastet die Geistigkeit seiner künstlerischen Vorstellungswelt nicht. Sie erlöst sich in der Musik der Linien. Dunkle Harmonie, das ist ihr Grundton. Ländliche Poesie dominiert nur in einigen seiner Werke, die tragische Stimmung des Fischerlebens gehört vielmehr zu seinen charakteristischen Motiven. Für den deutschen Leser wird es interessant sein, zu wissen, daß der Künstler schon seit längerer Zeit an der Illustrierung von Rilkes „Cornet" arbeitet. Im Grunde genommen ist Valius, ebenso wie Petravičius, ein Lyriker. Seine nach außen hin derbe Form ist voll innerer Anmut.

Vaclovas Ratas (geb. 1910) ist der „platonischste" von den vieren. Bei ihm spricht die Kühle und Verschlossenheit des Nordländers ihre stumm beredte, herbe und trockene Sprache. Sein Werk enthält manches nicht leicht faßliche Symbol. Wiederum ist, wie bei vielen modernen Malern, nicht Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern Ergründung ihres elementaren Daseins das Ziel. Seine der litauischen Sagenwelt entnommenen Themen haben ihn zu ornamentalen Abstraktionen gedrängt. Der französische Radierer Jacques Houplain könnte sein Freund sein.

Alle diese Graphiker, in denen noch die unverbrauchte Kraft und Gesundheit ihres Volkes lebt, bringen einen aus der Ferne herüberklingenden „exotischen" Klang mit. Der Holzschnitt ist für sie ein urwesentliches, für uns ein in seiner Unabgenutztheit und jugendlichen Innigkeit Originalität einmaliges Ausdrucksmittel. *Aleksis Rannit*



A. JAWLENSKI, STILLEBEN



A. JAWLENSKI, ZEICHNUNG

ALEXEJ JAWLENSKI
AN P. WILLIBRORD VERKADE

Wiesbaden, den 12. Juni 1938

Sehr verehrter und lieber Pater!

Ich sollte und wollte Ihnen schon längst schreiben, aber meine lange Krankheit hinderte mich daran. Damals, als ich Ihr Buch „Der Antrieb ins Vollkommene" bekam, lag ich mit großen Schmerzen im Bett. Ihr Buch hat schöne Erinnerungen zu mir gebracht. Sie waren immer in meinem Herzen. Verzeihen Sie mir bitte, daß ich mich für dieses Buch noch nicht bedankt habe. Bitte, nehmen Sie jetzt von mir die herzlichste Dankbarkeit.

Selbst kann ich Ihnen nicht schreiben, sondern muß meinen Brief diktieren, und das ist mir schwer, da seit unserem letzten Zusammensein in der ganzen Welt und auch in mir so vieles anders geworden ist. Und dazu bin ich noch in den letzten neun Jahren so schwer krank, leide unter großen Schmerzen, bin ein Krüppel geworden. Meine Hände sind ganz steif, und ich muß beinahe immer liegen. Da ich trotz allem, was mit mir geschehen ist, tief in der Kunst gelebt habe, möchte ich Ihnen meine Kunstentwicklung erzählen, die auch meine seelische Entwicklung ist.

Im Jahre 1911 kam ich zu einer persönlichen Form und Farbe und habe gewaltige figurale Bilder und Köpfe gemalt und mir damit einen Namen gemacht. So arbeitete ich bis 1914.

Gerade vor dem Krieg litt ich sehr stark seelisch wegen Familienangelegenheiten, und dazu kam der Krieg, und wir mußten nur mit dem, was wir tragen konnten, fliehen, nach der Schweiz, und kamen in einen kleinen Ort, St. Prex am Genfer See, bei Morges. In unserer kleinen Wohnung dort hatte ich nur ein kleines Zimmer zum arbeiten mit einem Fenster. Ich wollte weiter meine gewaltigen starkfarbigen Bilder malen, aber ich fühlte, ich konnte nicht. Meine Seele erlaubte mir diese sinnliche Malerei nicht, trotzdem in meinen Arbeiten viel Schönes ist. Ich fühlte, daß ich eine andere Sprache finden müßte, eine mehr geistige Sprache. Das fühlte ich in meiner Seele. Ich saß vor meinem Fenster. Vor mir sah ich einen Weg, ein paar Bäume, und von Zeit zu Zeit sah man in der Entfernung einen Berg.

Ich fing nun an, einen neuen Weg in der Kunst zu suchen. Es war eine große Arbeit. Ich verstand, daß ich nicht das malen mußte, was ich sah, sogar nicht das, was ich fühlte, sondern nur das, was in mir, in meiner Seele lebte. Bildlich gesagt, es ist so: ich fühlte in mir, in meiner Brust eine Orgel, und die mußte ich zum tönen bringen. Und die Natur, die vor mir war, soufflierte mir nur. Und das war ein Schlüssel, der diese Ogel aufschloß und zum tönen brachte. Anfangs war es sehr schwer. Aber nach und nach konnte ich leicht mit Farben und Formen das finden, was in meiner Seele war. Meine Formate wurden klein: 30×40. Ich malte sehr viele Bilder, die ich „Variationen über ein landschaftliches Thema" nannte. Sie sind Lieder ohne Worte. Einige Jahre malte ich diese Variationen, und dann war mir notwendig, eine Form für das Gesicht zu finden, da ich verstanden hatte, daß die große Kunst nur mit religiösem Gefühl gemalt werden soll. Und das konnte ich nur in das menschliche Antlitz bringen. Ich verstand, daß der Künstler mit seiner Kunst durch Formen und Farben sagen muß, was in ihm Göttliches ist. Darum ist das Kunstwerk ein sichtbarer Gott, und die Kunst ist „Sehnsucht zu Gott". Ich habe viele Jahre „Gesichte" gemalt. Ich saß in meinem Atelier und malte, und mir war die Natur als Souffleur nicht notwendig. Mir war genug, wenn ich mich in mich selbst vertiefte, betete und meine Seele vorbereitete in einen religiösen Zustand. Ich habe viele, viele „Gesichte" gemalt. Auch ihre Größe ist nur 32×42. Sie sind sehr vollkommen in der Technik und strahlen große Geistigkeit aus.

So gingen die Jahre in großer Arbeit. Und dann wurde ich krank und konnte wohl weiter arbeiten, trotzdem meine Hände immer mehr und mehr steif wurden. Ich konnte den Pinsel nicht mehr mit einer Hand halten, mußte beide Hände dazu nehmen, immer mit großen Schmerzen. Mein Format wurde ganz klein, auch mußte ich eine neue Technik finden. Drei Jahre malte ich diese kleinen abstrakten Köpfe wie ein Besessener. Da fühlte ich, daß ich bald ganz aufhören mußte zu arbeiten. Und so kam es auch!

Ich schicke Ihnen eine von meinen letzten Arbeiten. Ich vermute, daß sie Ihnen fremd sein wird. Aber, lieber Herr Pater, seien Sie nicht gleich ein strenger Richter, da Sie wissen müssen, daß jede neue Sprache befremdend, ja abstoßend wirken kann. Man muß wollen und verstehen, wie jede neue Sprache, die man ja auch erst lernen muß. Man muß die Seele nicht protestieren lassen, die Seele muß sich anstrengen, leiden. Und durch das kommt man zum Verständnis. Das ist immer so.

Ich schicke Ihnen auch eine farbige Reproduktion einer „Variation". Original gehört Prof. Hamann. Marburg (Lahn), der sie reproduzieren ließ in den Kunstbüchern der Universität Marburg.

Jetzt bin ich ein Krüppel. Ich kann nicht arbeiten, ich kann nicht gehen und stehen, ich muß immer liegen und leide entsetzlich.

Vielleicht haben Sie gehört, daß im Februar Baronin Werefkin gestorben ist. Es war ein harter Schlag für mich.

Ja, ja, einmal gemachte Fehler muß man früher oder später büßen. Und wie hart oft. Meine Frau Helene und mein Sohn Andrej sind mit mir. Über Andrej möchte ich Ihnen schreiben. Aber ich bin jetzt müde, sogar zu diktieren.

Ich umarme Sie mit meiner Seele und bitte um Ihren Segen. Ich liebe Sie sehr

Ihr Alexej Jawlenski.

Alexej von Jawlenski, geboren am 13./26. März 1864 in Kuslowo, Gouvernement Twer, ist am 15. März 1941 in Wiesbaden gestorben, wo er auf dem russischen Friedhof begraben liegt. Sein Vater, Gorgii Nikiforovitsch Jawlenski (1825—1885), war Oberst; seine Mutter hieß mit ihrem Mädchennamen Alexandra Petrovna Medwedew. Alexej von Jawlenski besuchte noch als Leutnant die Petersburger Akademie. Rjepin ermunterte ihn. 1896 nahm er seinen Abschied und übersiedelte nach München, um als freier Künstler zu leben. 1914—1921 hielt er sich in der Schweiz, 1921 bis 1941 in Wiesbaden auf.

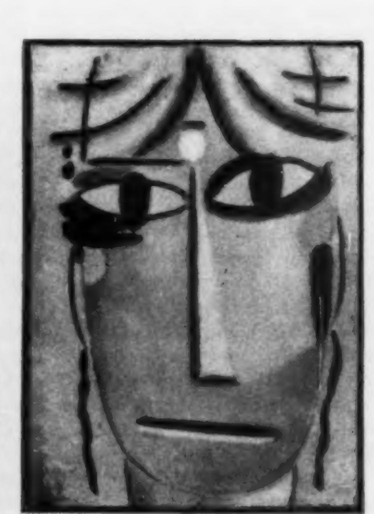




1915



1917



1920

A. JAWLENSKI, DREI KOPFE

ALEXEJ JAWLENSKI ÜBER DIE KUNST

Jedes Kunstwerk besteht aus zwei Teilen: dem Inhalt, aus dem, was gemalt ist, und dann, wie es gemalt ist, das, was reine Kunst ist. Der Inhalt kann ganz belanglos sein, und das Kunstwerk kann göttlich sein, nur darum, wie es gemalt ist. Z. B. ist bei van Gogh der Inhalt ganz belanglos. Aber wie es gemalt ist, und der Rhythmus seiner Pinselstriche und die Farben zeigen den Atem des Göttlichen. Ebenso bei Velasquez: z. B. nimmt man den Kopf von Menippus oder Aesop, das sind als Inhalt nur alte Männer. Aber wie ist das gemalt! Was für eine Schönheit der Pinselstriche! Das Auge kein Auge, aber wirklich etwas Göttliches. Und das ganze Gesicht ist so. Bei der Infantin ist das Band kein Band, sondern eine Poesie! Im ganzen ist bei Velasquez alles so in seinen späteren Werken. Selbstverständlich bewundert man bei einem die Farbensprache. Aber bei Velasquez ist die Hauptsache „Poesie des Pinsels". Ebenso verhält es sich bei Rembrandt. Es war ganz gleich, was er malte, es war immer der Atem der Gottheit. Der Inhalt in der Kunst muß seine Form finden, und diese Form ist dann der Inhalt. Bei Cézanne ist es mehr die Harmonie und Schönheit der Farbe, aber nicht die Poesie der Pinselstriche.

Jeder Künstler erschaut sein künstlerisches Leben wie eine Kathedrale. Immer höher und höher. Und kommt man zur Spitze, ist die Kathedrale schön. Aber die Spitze ist unbedingt nötig, da die gotische Kathedrale gebaut ist aus Sehnsucht zu Gott.
Meine Kunst war ebenso. Ich habe immer geändert. Ich hatte immer Sehnsucht zu Gott. Mit 70 Jahren habe ich angefangen, die Spitze zu bauen. Meine abstrakten Köpfe sind sehr schön in Farben, im Zauber der Farben. Ich habe bei meinen letzten Arbeiten den Zauber der Farben weggenommen, um nur die geistige Tiefe mehr zu konzentrieren.

Ruhe in der künstlerischen Bewegung bedeutet Stillstand.

Kunst ist Sehnsucht zu Gott.

Ein Kunstwerk ist eine eigene Welt, nicht Nachahmung der Natur.

Nicht die Natur hat Giotto sich zum Vorbild genommen, sondern Cimabue.

Ein Meister steht auf den Schultern seines Vorgängers.

Nicht jedes Kunstwerk ist schön. Praxiteles ist schön und Raffael und Ingres. Aber Michelangelo und Grünewald und Greco und Daumier sind nicht schön, sondern ausdrucksvoll, selbst schrecklich.

Ein großes Kunstwerk ist wie ein großer Schreck.

Die Phantasie, wenn sie erregt ist, hat keinen Sinn für „richtige" Verhältnisse.

Gut zeichnen heißt nicht „richtig" zeichnen.

Die alten Deutschen: welcher Ausdruck, welche Innerlichkeit, welche Seele!

Ich liebe Hodler: alles ist Form und Rhythmus.

(Vor einer Venus von Tizian): wie weit ist das von der Natur entfernt!

Rembrandt: alles ist Licht und Schatten, Leben und Tod.

Cézanne: wie ist alles mit Farbe gesagt, mit Farbe gebaut!

Ein Kunstwerk ist ein Geheimnis, höher als unser Verstand.

Die Kunst ist sichtbarer Gott.

Jeder versteht die Kunst, wie er es geistig verdient.

Die Natur souffliert nur dem Künstler.

Die Kunst ist eine geistige Sprache.

Der Künstler sagt nur das, was er in sich hat, aber nicht das, was er mit Augen sieht.

Der Künstler schafft nicht das, was in der Natur ist, sogar nicht das, was in der Natur sein kann. Die Natur dient ihm nur als ein Schlüssel zu seiner Orgel, welche in seiner Seele ist, bildlich gesagt.

Der Künstler erfindet nicht — er entdeckt.

Die Welt ist nicht e i n m a l geschaffen, aber soviel mal, wieviel richtige Künstler waren.

Ein Kunstwerk mit Theorien ist ähnlich einem Ding, von dem man die Kostenpreis-Etikette wegzunehmen vergessen hat.

Ästhetischer Genuß ist der, welchen wir bekommen, wenn man die Wahrheit findet.

Die ganze französische Kunst ist die Natur, schön gesehen, sogar sehr schön gesehen, aber im ganzen ist das zu wenig, man muß eigene Natur schaffen, van Gogh.

Die byzantinischen Mosaiken sind wie Musik komponiert: vom Inneren auf Formen und Linien, eine ganz neue Welt.



A. JAWLENSKI, FRAUENKOPF



A. JAWLENSKI, STILLEBEN



A. RENOIR DIE LOGE

DEUTSCHE KUNST DER GEGENWART

Ein Jahr nach der Exposition „La Peinture française moderne" fand gleichen Orts (im Kurhaus von Baden-Baden) die Ausstellung „Deutsche Kunst der Gegenwart" statt. Wer beide Ausstellungen gesehen hat, darf sagen, die europäische Kunst in ihren Grundzügen, Hauptbestrebungen und führenden Persönlichkeiten kennengelernt zu haben. Die französische Malerei ist im zwanzigsten Jahrhundert stärker noch als im neunzehnten zur magistra mundi geworden, von der auch deutsche Meister — und gerade die besten — ihre mots d'ordre empfangen. Von Hans Purrmann weiß man, daß er Matisses Schule in der Rue de Sèvres besucht hat. Heute ist er selbst ein Meister, doch sein Werk „Stilleben mit Trauben", reif und süß wie die Früchte, die es darstellt, wäre nicht denkbar ohne Matisse. Der andere „deutsche Matisse", der kürzlich gestorbene Schlesier Oskar Moll, bezaubert uns in seinem Bild „Blumenvase" durch seine dekorative Eleganz. Die Ausstrahlung der farbigen Anschauungsform Matisses reicht über seinen eigentlichen Schülerkreis hinaus. C. G. Beckers schönes Stilleben „Fleurs du mal" ist ihr noch verpflichtet. Wilhelm Maly spricht Französisch mit bajuwarischem Akzent; sein farbenstarkes Bild „Am Fenster" steht vielleicht Dufy näher als Matisse.

Auch Pierre Bonnard hat einen großen (und wohltätigen) Einfluß auf deutsche Maler ausgeübt. Der Mainzer Paul Strecker, mit drei delikaten, geistreichen, zur Monochromie neigenden Arbeiten vertreten, verdankt ihm viel, steht aber seinem Vorbild freier und selbständiger gegenüber als der Düsseldofer Peter Janssen in seinem „Stilleben mit liegender Frau". Robert Pudlichs „Mädchen im Sessel" erinnert in seiner gedämpften Farbigkeit an Vuillard.

Es gibt unter uns ängstliche Gemüter, die einer Autarkie der Kunst das Wort reden, weil sie in nationaler Eigenart einen Höchstwert erblicken. Sie übersehen, daß gerade deutsche Künstler oft den Umweg über die Fremde nehmen müssen, um zu sich selbst zu finden. Ein Beispiel dafür bietet Paula Modersohn-Becker, an der Schwärmer für das Arteigene und Bodenständige den Ausdruck norddeutschen Wesens bewundern. Nun: ihr Ziel, „in Einfachheit groß zu werden", hat sie erst in Paris erreicht mit Hilfe von Cézanne, Van



MAX BECKMANN, DIE LOGE






PAULA MODERSOHN-BECKER


RICHARD OTT


WALTER BECKER


HEINRICH EHMSEN


WERNER HELDT


CARL HOFER


HEINRICH KIRCHNER



HEINZ TROKES



ANTON KERSCHBAUMER



OSKAR MOLL



MAC ZIMMERMANN







HANS PURRMANN



THOMAS NIEDERREUTHER



HANS KUHN



MARIA CASPAR-FILSER



MAX KAUS

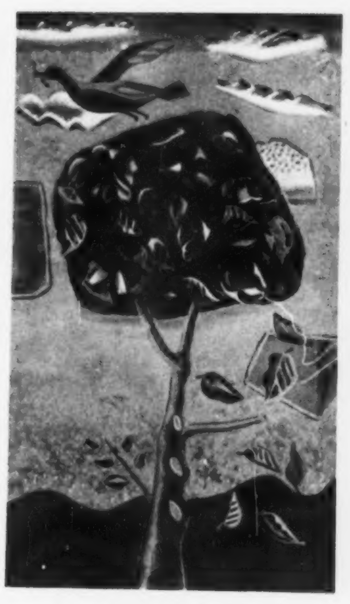


PAUL KLEE





HANS JAENISCH



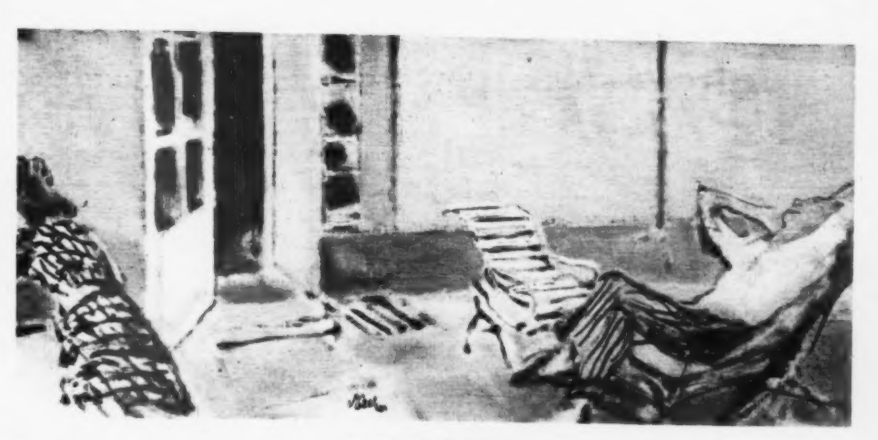
BRUNO GOLLER



ERNST GEITLINGER



CURTH GEORG BECKER



PAUL STRECKER



REMIGIUS NETZER



AUGUST MACKE



HEINRICH CAMPENDONK



WERNER GILLES



IDA KERKOVIUS



Gogh und vor allem Gauguin. Man möchte sagen, sie habe die bäuerlichen Menschen der norddeutschen Tiefebene mit denselben Augen gesehen wie Gauguin seine Südseeinsulaner: groß und einfach, ruhend in ihrer naturhaften Primitivität.

*

Paula Modersohn-Becker, von deren drei Bilder auf der Ausstellung uns besonders das „Mädchen mit Uhrgewicht" bewegt, gehört zu den frühesten Wegbereitern des deutschen Expressionismus. Sie war bereits tot, als die Mitglieder der Dresdner Gruppe „Die Brücke" vor die Öffentlichkeit traten. Die Meister der „Brücke" sind auf der Ausstellung dank der Sammlung Borst gut repräsentiert gewesen. Nur Schmidt-Rottluff fehlte und, was besonders zu bedauern war, Emil Nolde und Kokoschka.
Vorhanden waren: E. L. Kirchner, Max Pechstein, Erich Heckel und Otto Müller. Kirchners „Absteigender Hirt" mit seinem gauguinhaften Farbklang (Blau und Rosa) zählte zu den bedeutendsten Werken der Ausstellung. „Rückenakt vor Wald" bot ein ausgezeichnetes Beispiel für Otto Müllers weiblich anmutige Art, die freilich der Monotonie verfällt. Erich Heckels drei Temperabilder, asketisch in ihren Mitteln, zeigten den ihm eigentümlichen Hang für das Kranke. Pechsteins Vitalität trat am stärksten hervor in seinem 1918 gemalten Bild „Mutter und Kind".

*

Und nun Max Beckmanns veristisch expressives Bild „Die Loge". Es nahm auf der deutschen Ausstellung — und mit Recht! — den Ehrenplatz ein, den auf der französischen Matisses großer dekorativer Frauenakt innehatte.
Auch Renoir hat einst ein Paar in der Loge gemalt. Où sont les neiges d'antan... Wie hat sich die Zeit gewandelt und mit ihr Fom und Ausdruck! Renoir malte einen festlich heiteren Augenblick aus der Pariser Gesellschaft, die ihre Feste noch mit natürlicher Anmut und gutem Gewissen zu feiern verstand. Und nun sehe man Beckmann! Dieser Herr in der Loge richtet sein Opernglas wie ein doppelrohriges Geschütz empor, diese Dame thront wie eine starre, rätselhafte Tempelgottheit hinter der Logenbrüstung. Und das finster majestätische Schwarz! Das aggressive Weiß! „Grimmig" — dieses Epitheton, das ein Amerikaner zur Kennzeichnung der deutschen Kunst vorgeschlagen hat („Deutsche Kunst muß grimmig sein!") — hier ist es wahrlich am Platze! Schwer haben es die Künstler in der Nähe dieses gewaltigen (und gewalttätigen) Bildes. Selbst die großen Gemälde H. Ehmsens konnten sich nicht behaupten; uns wollten seine kleinen Studien besser gefallen.
Den endzeitlichen Ängsten, die uns beherrschen, entstammen Carl Hofers Bildern „Höllenfahrt" und „Atomserenade"... Hieronymus Bosch aus dem Geist des zwanzigsten Jahrhunderts. Auch Otto Dix will in seinen großformatigen Bildern „Hiob" und „Masken" mit dem Meister aus Herzogenbusch wetteifern, aber seine visionäre und gestalterische Kraft reicht nicht aus. In Horst Strempels „Diskussion" spürt man noch allzusehr die Deszendenz von Carl Hofer. Gleichaltrig mit Strempel ist der Berliner Werner Heldt (geb. 1904); ein Utrillo, der seine Motive in Berlin findet, hat er im „Oktobertag" eines seiner Straßenbilder ausgestellt, die das großstädtisch Trostlose mit lyrischer Zartheit und realistischer Prägnanz zugleich darstellen. Ein Lyriker ganz anderer Art ist der um drei Jahre jüngere Hans Jänisch, nach langen Irrfahrten in exotischen Ländern jetzt in Berlin tätig. Seine ins Traumhafte transponierte Parklandschaft verrät einen persönlichen Farbensinn. Völligen Verzicht auf Farbe hingegen leistet Bruno Goller (Düsseldorf), dessen lyrische, intarsienhafte Bilder in schmalem Hochformat einen vom Jugendstil ausgehenden Weg einschlagen.

*

Seit den fauves gelten die Hauptbemühungen der modernen Malerei der Farbe. In Deutschland hat Adolf Hölzel, „der Meister der absoluten Farbe", als Theoretiker und Gestalter unermüdlich um eine Kontrapunktik der Farbe gerungen. Seine Werke, von denen die Ausstellung die halbabstrakte „Anbetung" und sechs abstrakte Pastelle zeigte, erneuern die Farbenmystik mittelalterlicher Glasmalerei. Als Lehrer entfaltete er in Stuttgart eine fruchtbare Tätigkeit, deren Bedeutung für die abstrakte Kunst nicht hoch genug bewertet werden kann. Sein Schüler und Nachfolger auf der Stuttgarter Kunstschule, Willi Baumeister, erhitzte viele Gemüter durch seine in prärationale Schichten hinabreichende Zeichensprache.

*

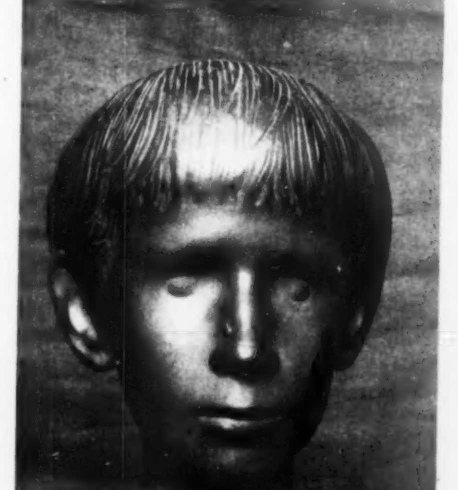
Entscheidende Impulse empfing die abstrakte Kunst in Deutschland auch von München. Hier war es der von Kandinsky und Marc gegründete „Blaue Reiter", der einige koloristisch und dekorativ hochbegabte



MARCKS



HARTUNG



CZÉKESSY



BLUMENTHAL



DIERKES



KIRCHNER



MATARÉ

Künstler im Zeichen der Abstraktion vereinigte. Bis auf Kandinsky waren alle Mitglieder des „Blauen Reiter" auf der Ausstellung zu sehen: Franz Marc mit einem eurythmischen Tieraquarell und dem Vierfarbenholzschnitt „Geburt der Pferde", A. Macke, der „den Farben den hellsten und reinsten Klang gegeben" (Marc), mit zwei Ölbildern und einer Reihe graphischer Arbeiten, Campendonk (heute Professor an der Ryksakademie van beeldende Kunst in Amsterdam) mit zwei regenbogenfarbigen Tierkompositionen, Paul Klee mit den verhältnismäßig gegenständlichen, rot in rot gemalten „Häusern am Berg" und seiner abstrakten „Komposition mit schwarzem Brennpunkt" sowie einem Aquarell und einer Federzeichnung, A. Jawlensky mit einem expressiv dekorativen Frauenkopf, 1912 entstanden.
Abstrakte Künstler sowohl der Stuttgarter wie der Münchner „Schule" haben sich später im „Bauhaus" zusammengefunden und dort zwischen den beiden Weltkriegen einen Nachwuchs in ihrem Geiste herangebildet. Als direkter Schüler Klees und Kandinskys sei der Westfale Fritz Levedag (geb. 1899) hervorgehoben, dessen ursprünglicher Farb- und Formsinn ihn zum legitimen Erben Klees prädestiniert.

*

Die um die Berliner Galerie Rosen gruppierten „Surrealisten" Thiemann, Trökes, Zimmermann haben eine neue Gegenständlichkeit begründet, die aber nicht der Außenwelt angehört, sondern der Innenwelt mit ihren Träumen und Halluzinationen. Durch ihre nihilistisch-romantische Ironie distanzieren sie sich von der traumhaften oder halluzinatorischen Gegenständlichkeit, die sie — abermals in ironischer Absicht — mit zeichnerisch akzentuierter Genauigkeit darstellen. Diese zeichnerische Präzision führt zu einer Entwertung dessen, was man „malerisch" nennt.

*

Das spezifisch „Malerische" wird vor allem noch in München gepflegt, wo Künstler wie Ludwig Großmann, Erich Glette und der junge Remigius Netzer eine ins XIX. Jahrhundert zurückreichende Ateliertradition lebendig erhalten. Bei Heinrich Brünne und Wilhelm Maly wird sie durch französische Einflüsse aufgelockert, bei Anton Kerschbaumer verfestigt sie sich konstruktiv. Joseph Scharl hat mit seinem farbenstarken Dynamismus auch in Amerika Erfolge errungen. Xaver Fuhrs „Französische Gasse", in Weiß und Grau gemalt, ist ein erlesenes „morceau de peinture". Vor den drei Bildchen des kauzigen Kleinmeisters Oskar Coester verweilt man mit Vergnügen. Thomas Niederreuther knüpft an Kokoschka an, Adolf Hartmann an Derain. Für Maria Caspar-Filser und überhaupt für den Kreis um Karl Caspar, zu dem auch Jakob Spaeth gehört, ist eine vom Impressionismus herkommende Farbenhelligkeit bezeichnend, aber dieses impressionistische Element wird gewissermaßen aufgehoben durch den Willen zu tektonischer Gliederung. Auch Ernst Geitlinger war eine Zeitlang Caspar-Schüler, seine bestimmenden Einflüsse jedoch empfing er von Chagall und Klee. Bei Edgar Ende, dem Münchner Surrealisten, überwiegt das literarische concetto. Das gleiche ließe sich von Rudolf Schlichter sagen; seine auf der Ausstellung gezeigten Zeichnungen bleiben hinter seinen frühen Arbeiten zurück.

*

Mit dem Wort „mediterran" möchte man eine Gruppe von Malern kennzeichnen, die in großen, farbenschönen Aquarellen ihr Bestes geben. Zu ihr rechnen wir Werner Gilles, Hans Kuhn, C. G. Becker, Edgar Ehses, Edvard Frank und den auf der Ausstellung nicht vertretenen, in Florenz lebenden Eduard Bargheer. Französische und italienische Einflüsse sind für sie wesentlich. Einige der Künstler tendieren zum Wandbild (Ehses, Frank), andere, wie Hans Kuhn, zum Bühnenbild. Die hintergründigste Begabung unter ihnen ist wohl Werner Gilles, die koloristisch liebenswürdigste C. G. Becker, nicht zu verwechseln mit Walter Becker (Tutzing), dessen nobles Knabenbildnis — wenn ich nicht irre — das einzige Beispiel für moderne Porträtmalerei auf der Ausstellung war.

*

Ein Wort noch zur Plastik. Die Ausstellung zeigte Werke von Barlach, Kolbe, Lehmbruck, Marcks, Mataré, Scharff, Geibel, Hiller, Heinrich Kirchner, Müller-Oerlinghausen, Scheibe, Sintenis, Paul Dierkes, Voll, Zoltan von Szekessy ... bis auf Toni Stadler (München) fehlte kein wesentlicher Bildhauer. Das Bild, das die moderne Malerei bietet, mag spannungsreicher und erregender sein — ausgeglichener ist das der Plastik, deren Durchschnittsniveau erstaunlich hoch liegt. Die revolutionäre Problematik der Maler spielt, wenn man von den Avantgardisten Hartung und Uhlmann absieht, bei den Bildhauern keine Rolle. Erneut beklagte man den frühen Tod Hermann Blumenthals. Seine Gestalten in ihrer knospenden Jugend sind hellenisch rein empfunden.

Leopold Zahn



CHAGALL, EINSAMKEIT

FÖHNIGER TAG IN FREIBURG

Die Ausstellung „Die Meister der modernen französischen Malerei", die im Spätherbst vergangenen Jahres in Freiburg stattfand, verdankt ihr Zustandekommen in allererster Linie Herrn Maurice Jardot von der „Section des Beaux Arts Fribourg" und Herrn Dr. Kurt Martin vom „Landesamt für Museen, Sammlungen und Ausstellungen, Freiburg". Die Besucherzahl von ca. 10 000 Personen beweist, welche Resonanz diese Vermittlung ausländischen Kunstgutes in der deutschen Öffentlichkeit gefunden hat.

Warmer, windiger Novembermorgen. Tintige, graue und violette Wolken mit zerfaserten blitzendweißen Rändern unter dem wässerigen Blau des Himmels. Die Berge, scharf, klar, in blassem Gold, Graugrün, Kupfer, dunkle Flecke der Tannen dazwischen. Unruhe. Tanz der messingfarbenen Herbstblätter auf dem grauen Pflaster. Zerrissenes, nervöses Licht. Föhn ... Leises, eindringliches Sausen des warmen Windes ...

Und diese Unruhe, dieses blitzende Föhnlicht huscht auch über die Wand des Ausstellungssaales in der Kaiser-Josef-Straße. Aber es ist gar keine Wand, sondern ein graziös geschwungener hoher Zaun aus dünnen gelben Latten, an dem die Bilder hängen, eine Art spanische Wand. Man kann hindurchschauen und sieht dann rohe Ziegelmauern, kalkig und grau, auch geschwärzt — sogar ein Feldbett kann man sehen, mit blauweißgewürfeltem Überzug, in einer dunklen Nische. Im nächsten Stockwerk übt ein Rundfunkorchester: Waldhorn und Pauken schütten immer wieder dieselben Beschwörungen über die spanische Wand aus. Das stört ein wenig, aber nur anfangs. Denn die Lattenwand nimmt rasch gefangen.

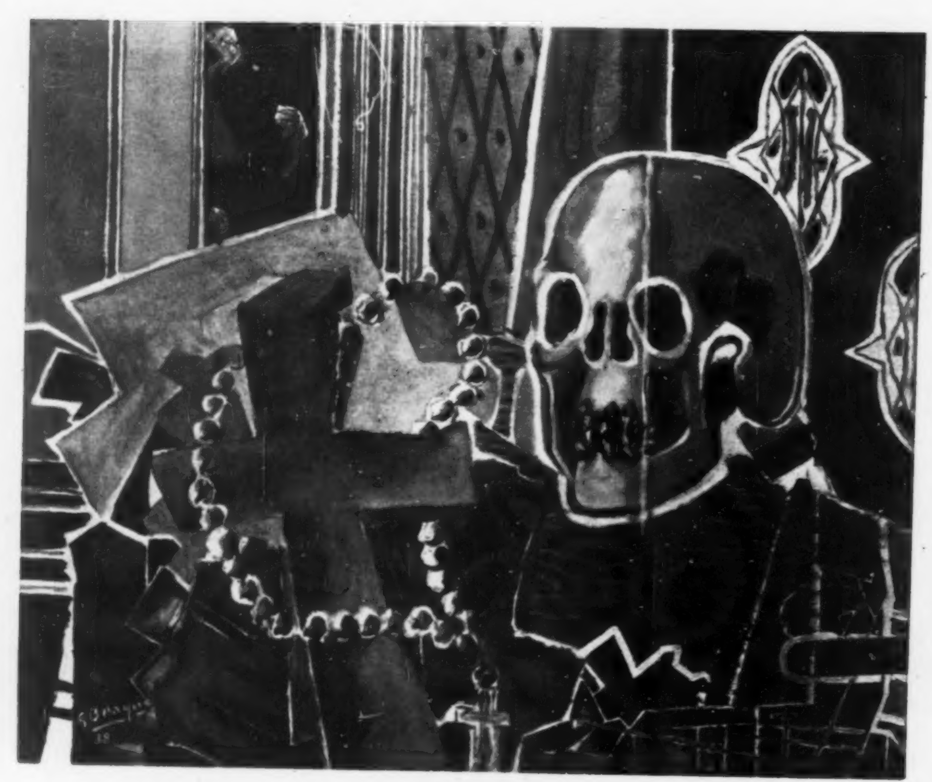
Sehr gute Auswahl. Ein Bonnard und je sechs Bilder von Braque, Chagall, Gris, Léger, Matisse, Picasso, Rouault. Der Bonnard ist eine kleine flockige Landschaft: rotes Dach, graues Meer, 1933 in Le Cannet gemalt. Es hängt wohl als eine Huldigung für den Toten von 1947 da. (Das



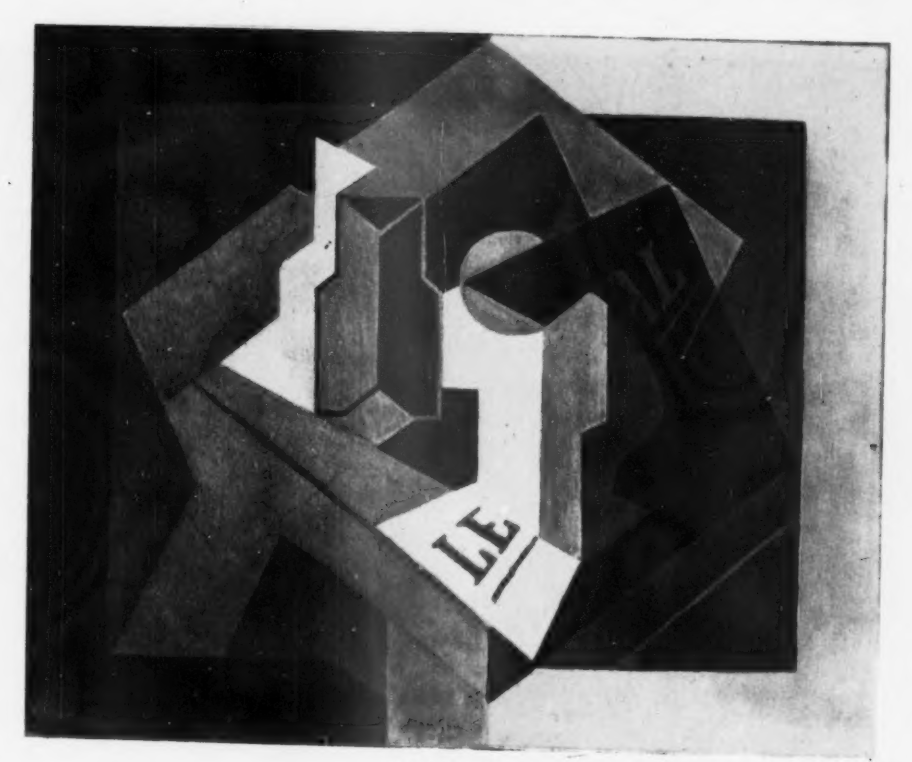
PICASSO, LESENDE KINDER



H. MATISSE,



G. BRAQUE,



JUAN GRIS



F. LEGER



ROUAULT

Waldhorn klingt jetzt gedämpft und die Pauke schlägt dumpfe Takte wie aus einem marche funèbre.) Plötzliche Helligkeiten stürzen durchs Fenster. Bonnard. Erinnerung an strahlende Sommertage: die Familie im Garten, die Place Clichy mit den fröhlichen Midinettes. (Was für Farben!) Sicher, von den übrigen Meistern an diesen Wänden trennt ihn seine Manier, aber die Palette war doch etwas Gemeinsames.

Wie wunderbar fruchtig sind diese Farben: als könnte man sie schmecken. Das dunkle, feuchte Grün der Feigen, das ölige Schwarz der Olivenfrüchte, das saftige tiefe Violett der Auberginen, das funkelnde Rot des Granatapfels. Da sind sie: bei Braque, bei Matisse, bei Picasso, bei Juan Gris. Auch der arme jüdische Krauskopf aus dem Gouvernement Witebsk hat sich solchem Zauber nicht entzogen. Der Strom der Farben, dieses mediterrane Duften und Leuchten, hat sie alle mitgerissen: den aus Chateau-Cambrésis, den aus Argentan, den aus Malaga und jenen aus Madrid. Was haben sie aus dieser farbigen Freude der Welt gemacht?

Die zwei Spanier, Juan Gris und Pablo Picasso, kamen ohnehin von den Quellen. Der Jüngere, Gris, vierzigjährig schon 1927 gestorben, liebte das milde Braun des Holzes, das sanfte Grau der Taube, das Weiche, Gedämpfte. Selbst das kubistische Porträt Picassos von 1912, selbst die zerspaltene facettierte Variation des Frauenbildnisses nach Cézanne sind angesichts so vielen Geschmacks in der Farbe nicht revolutionär. Auch das Stilleben mit der Geige und dem Glas von 1918 explodiert nicht vor unseren Augen mit klirrendem Getöse, sondern es zerbricht diskret in schöne farbige Töne, die sich gefällig gruppieren. Das blieb sich dann gleich: Juan Gris hat die Heftigkeit nicht geliebt, eher die Methode, eine cartesianische, mathematische Methode. So hat denn auch die gelbe Gitarre von 1926 etwas Sublim-Mathematisches an sich: sie steckt wie eine Unbekannte in dieser gemalten Gleichung aus Farben und Linien.

Auch von Picasso ist ein trübes kubistisches Bild zu sehen: Das Stilleben mit Broten von 1909, in blondem Gelb und kühlem Grau gemalt; die dünne Brotstange bäumt sich, wie ein goldener Skorpion des Hungers, erschreckend noch über die lange Distanz der Jahre hinweg. Wieviel milder ist doch — 25 Jahre später gemalt — die schwungvolle Kalligraphie der lesenden Kinder: helle klare Farben, in das Spiel der schwarzen, trockenen Linien gefaßt: wie Buchstabensymbole kreisen die Konturen um die geneigten Köpfe, Lassos, das Gelesene einzufangen. (Immer wieder das Waldhorn. Aber nun klingelt auch ein Triangel. Rasches Wischen des föhnigen Lichtes über die spanische Wand weg. Paukenschlag.) Hier, aus dem Jahre 1939, das „rohe" Bild der Frau mit Hut. Ist es roh? Wo ist das blühende Fleisch des Gesichts? Das Rot der Lippen, der Glanz der Augen, der Duft des Haares weggewischt vom Wind, überwältigt von fremden Farben, Grün, Violett, Blau durchkreuzt, verknotet von schwarzen, breiten Linien. Aber der ironische Abstand von der „humaine engeance", wird er nicht durch dieses samtige Schwarz, dieses prächtige Violett, dieses wuchernde Grün verschmälert? Aus dem innig Verhaßten wurde ein neues Geschöpf, fremd, unmöglich, phantastisch, ein Ding, geheimnisvoll, verknotet und verwirrt wie nur je eine der Initialen aus dem Book of Kells — und wirklich mag es die gleiche keltische Leidenschaft gewesen sein, die dem irischen Mönch eingab, das Antlitz der Heiligen mit Rot und Grün zu illuminieren, weil das Unerhörte nach unerhörten Farben rief, und den späteren Kelten aus Malaga trieb, das Menschliche mit so übermenschlichen Farben zu überschwemmen. Die drei übrigen Bilder — lauter Stilleben — stammen von 1942. Das größte unter ihnen ist ein phosphoreszierender grimmiger Stierschädel auf einem Tisch vor einem dunklen Fenster, eine makabre nächtliche nature morte. Kostbare Flächen von Aubergine — Violett, Olivgrün und absolutem Schwarz — feierliche Farben, aufgerufen, über der Feindseligkeit des grimmigen Totenmals zu triumphieren.

Auch von George Braque ist der kubistische Beginn mit einem Frauenbild von 1911 angezeigt: es ist in Holztönen, bräunlichen und silbergrauen gemalt, die wir von Picassos kubistischen Gitarrenspielern her kennen. Das hängt hier an der zerbrechlichen Lattenwand, eine Erinnerung, den Anfang nicht zu vergessen: jene Aufsplitterung, jene Erschütterung der Lauge, die erst den Kristall zusammenschließen läßt. Eine Probe der schmalen Bilder aus der Zeit um 1920, flach gebreitete Stilleben, gelb, grau, graugrün. Aber der starke Eindruck sind zwei große Bilder von 1942: beide Male das gleiche Motiv: ein Toilettentisch am Balkonfenster mit Krug, Schüssel und Tuch, nichts weiter, das Fenster ist geöffnet und läßt das eine Mal eine blaue Dämmerung, das andere Mal einen grauen, kühlen Morgen einströmen. Der Krug auf dem schmalen Tisch verwandelt sich von Blau in ein steinernes Schwarz, die Gegenstände werden unwirklich und schweben fast unerkenntlich über dem Tisch. („. . . . le mobilier que doit un tassement du principal pilier précipiter avec le manque de mémoire . . .") Das blaue Licht und das graue Licht schauen aus der Keuschheit des Unendlichen auf die Dinge herab. (Und wenn ein Blitzen vom föhnigen Himmel draußen die Bilder streift, rührt der Flug eines unsichtbaren Engels die dunkle Kammer, die so still in das Grau oder Blau hinausschaut — „musicienne du silence".)

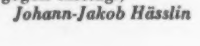
Die Bilder von Fernand Léger hängen zwischen Picasso und Juan Gris. Auch er hat 1911 kubistisch gemalt. Blick über Dächer, rote scharfe Kristalle. Dann überfielen ihn die Angstträume der Maschine, und seine Malerei wurde kalt und metallen. Der Mann mit dem Spazierstock ist ein Robot, den eine Röhre durch das Wirrnis des Technischen leitet. Die vier übrigen Bilder aus den dreißiger Jahren sind ornamentale Kompositionen auf hellen Gründen; „Drei Frauen", die „Profile" sind zu merkwürdigen Luftsäcken geworden, fragwürdigen Gummihüllen eines Nichts. . . . wie die starren Aloen, die in den beiden Stilleben aus dem klaren Blau, dem reinen Gelb aufragen.

Von Henri Matisse, dem fast Achtzigjährigen, stammt das älteste Bild der Ausstellung, eine Ansicht von Notre Dame, in delikatem Grau, Bonnard verwandt, aber verhaltener, stiller, mit flaumiger Atmosphäre. Die Eschenallee von 1919 erinnert an die poetische Palette Dérains: die gleiche Helle, das gleiche elegante Olivgrün. Wir hängen der Imitation gern einen Mangel an; die Franzosen schöpfen daraus ihre Kraft: oft genug ist der Nachahmer zum Meister geworden und über Racine kann Euripides, über La Fontaine Phädrus vergessen werden; auch in den fremden Gärten bleibt der Flaneur sich treu. Die Ausstellung zeigt keines der aufregenden Bilder, nichts, was etwa der Moskauer „Musik" gliche. Der Akt auf der gelben Chaiselongue von 1926 gehört schon in die klassische Periode des freundlich Ornamentalen — und wenn das Mädchen in der rumänischen Bluse von 1940 sich so lieblich dem Mädchen mit der schwarzen Katze von 1910 entgegenneigt, grüßt die reinere Schwester aus dem unvermischten Rot die ältere, die — ob auch im Schweren, Pastosen gebannt — doch schon die leichten Akzente des Dekorativen rühmt. Ein reines Beispiel dieser Art ist das Stilleben mit Muscheln von 1940

(das Waldhorn beginnt wieder mit seinem Ruf — es klingt jetzt wie von Tritonenhörnern) auf der schwarzen Platte, auf die der Pinselstil die Aderung des Marmors geritzt hat, hebt sich das gefällige Ornament der rosigen Venusmuscheln ab, die Gegenstände verwirren und beunruhigen nicht, sie sind da, um uns zu gefallen. L'Art de plaire, schon immer ein humanes Gebot der Kunst unserer Nachbarn, hat dem Meister die Hand geführt. „Seine Malerei ist mehr als eine Kunst", meint Aragon, „nämlich ein Gefühl." Und Gefühl ist alles auch in den sechs Bildern von Marc Chagall, glühenden Fabeleien aus seiner östlichen Welt, die er nie vergessen hat, nicht in Berlin, nicht in Paris, nicht in den Vereinigten Staaten und nicht in Mexiko. Die Melancholie seines Volkes ist brennend und leidenschaftlich: sie überströmt seine Bilder mit Rubinrot, mit Amethystblau, mit dem rauchigen Gold der Topase: Träume aus Purpur, Kinderverse aus Lapislazuli. Das uralte Geflüster der Fabeldichter seines Stammes, des Isaac ibn Sahula, des Juda ben Salomon Harizi, begleitet den weißen Hahn, die weiße Kuh, die weiße Braut mit dem Blumenstrauß, den Engel und die gelbe Geige, diese poetischen Requisiten seiner Welt. Das wirbelt und kreist wie Feuerräder (quand je peins, toujours en état de rêve..., je tourne ma toile en tous sens comme un cordonnier sa chaussure...") Die Erdenschwere ist aufgehoben, der Maler — en état de rêve — zaubert den Blumenstrauß der Liebenden aus dem Dach des Hauses hervor, und der Eiffelturm steigt hinter dem Liebespaar wie eine blaue Rakete empor. Kein Wunder, daß es diesen Mann drängte, die Fabeln von Lafontaine zu illustrieren und Dekorationen und Kostüme zu Strawinskys Feuervogel zu machen. (Immer noch und immer wieder Waldhörner, jetzt sehnsüchtig und melancholisch; aber das Glöckchengekicher des türkischen Schellenbaumes hellt die Dunkelheiten auf und die Janitscharenpauken schlagen einen schnelleren Takt.) Das letzte Bild ist das jüngste der Ausstellung, es stammt aus diesem Jahre, ein kostbares rückgewandtes Dokument der Liebe. Seine Familie erscheint dem Maler. Er hat sich selbst vor der Staffelei gemalt, wankend wendet er sich rückwärts, erstaunt, wie ein Kind, denn eine Flut von Rubinrot und Topasgelb schwemmt gegen seine blaue diesseitige Welt an und spült ihm seine „Familie" entgegen, die tote Bella Chagall, Gefährtin aus dreißig Jahren, die Braut mit dem Strauß, den Rabbi mit der Thorarolle, den jüdischen Handelsmann, den Engel, die weiße Kuh, die kleine Geige, den weißen Hahn („ce sont mes objets, aussi réels pour moi qu'une table ou qu'un arbre"). Wunderlich, daß dieser Mann zu den Meistern der französischen Malerei der Gegenwart zählt, schaut er doch immer noch nach dem Osten zurück. Aber Frankreich hat seit van Goghs Zeiten gern fremde Maler adoptiert. Modigliani, De Chirico, Max Ernst, Soutine, Foujita, Picasso, Salvador Dali, Juan Gris, Kisling, Jules Pascin sind Bürger seiner Kunst geworden, sie haben sich fast alle in Frankreich entwickeln können, und sie haben nichts gegen einen Titel, den ihnen die Franzosen mit so viel neidloser Naivität zu schenken wissen, sie sind sozusagen chevaliers de la légion étrangère des peintres geworden.

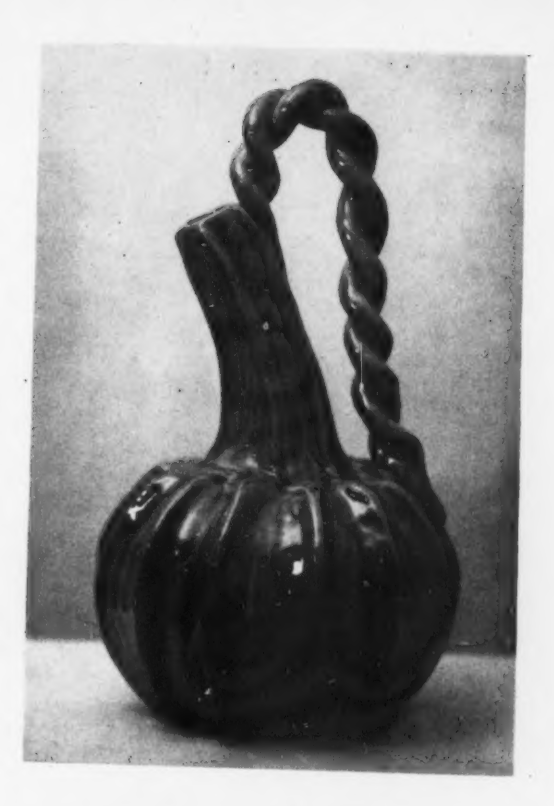
Die Bilder von Georges Rouault verraten nichts von den 76 Lebensjahren des Malers. Er hat mit Henri Matisse und mit Marquet bei Moreau gelernt und der erstaunte Lehrer hat den wilden Kuckucken in seinem Nest schon damals gesagt: „Sie simplifizieren die Malerei." Das ging nicht ohne Grobheiten ab, und die rohen kratzbürstigen Konturen geben den kleinen Bildern Rouaults etwas Drohendes, Dunkles, trotz der starken Farbenflecken. Da aber darf man die Überraschung dieser Ausstellung nicht vergessen: das kleine Glasfenster für die Kirche von Assy-Passy in Savoyen von 1946: eine Verspottung Christi. Die Brutalität des breiten schwarzen Konturs, die auf Rouaults Gemälde fast die Farbe aufzufressen scheint, ist hier zur Bleifassung geworden, und aus dem breiten Metallstreifen leuchtet versöhnlich ein silberner Schimmer. Die sparsamen Rot- und Orangetöne bekommen im Transparenten eine Kraft, die sich auf den Ölbildern nur mühsam gegen das viele Dunkel zu behaupten vermag. (Das jagende Licht von draußen bricht zuweilen durch die Glasmalerei wie ein Zucken des Lebens. Das Waldhorn klingt durch den halbdunklen Raum nur noch sehr gedämpft. Das Orchester wird wohl bald zusammenpacken. Es geht gegen Mittag.)

Johann-Jakob Hässlin













AUS DER AUSSTELLUNG »MODERNE FRANZÖSISCHE KERAMIK« IN BADEN-BADEN





AUS DER AUSSTELLUNG »IMAGERIE FRANÇAISE« IN BADEN-BADEN

»DAS GEHEIMNIS DES FEUERS«

ZUR AUSSTELLUNG »LA CÉRAMIQUE FRANÇAISE CONTEMPORAINE« IN BADEN-BADEN

Bis hinauf ins fernste Altertum können wir die Nutzbarmachung des Feuers nachweisen, hat sie doch dem Menschen die Möglichkeit gegeben, die ersten Werkzeuge und Gegenstände seines Bedarfs herzustellen: Waffen zur Verteidigung und zur Jagd, Geräte aus gebranntem Ton zur vielfachen Verwendung im Hause.

Zunächst in grober Ausführung, nur nach dem Prinzip der Nützlichkeit hergestellt, wurden diese Gegenstände allmählich verfeinert.

Auf Kosten der Haltbarkeit strebte man immer mehr nach geschmackvoller, ja selbst eleganter Ausführung.
Bereits zwanzig Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung stellten die Chinesen langwierige und fruchtbare Versuche an. Später waren es die Ägypter und Etrusker, dann die uns näher stehenden Perser und Mauren, die diese vielseitige und ewige Kunst zu einem Grad der Vollkommenheit führten, die heute unsere Bewunderung erregt.

Diese wenigen Zeilen können nicht die mühseligen und geduldigen Arbeiten der Töpfer und Keramiker vergegenwärtigen. Sie sollen nur eine kurze Einführung sein in das große Geheimnis des Feuers.

Mag die Kunst der Keramik unserer Tage durch die jüngsten Entdeckungen auf dem Gebiet der Chemie und der Physik noch so vervollkommnet sein, sie bleibt doch aufs engste mit der Erde verbunden, von der sie ihren Ausgang nahm.

Dieses für den Töpfer wichtigste Element, der tausendjährige zerstampfte und gereinigte Lehm, wird von den Händen des Drehers geformt. Das Stück Lehm rundet sich, wird zusammengedrückt, die Moleküle drängen sich aneinander; das zerbrechliche Gefäß, das die Hand des Künstlers mit einer letzten Liebkosung streift, scheint zu zittern, bevor es erstarrt und die Drehscheibe verläßt, auf der es entstanden ist. Die lehmige Masse, aus ausgeklügelten Mischungen zusammengesetzt, muß die feinsten Siebe passieren und wird dann in eine Gipsform geschüttet, die ihr mannigfache Gestalt verleiht, von dem bäurisch anmutenden Topf für einen bunten Feldblumenstrauß bis zu der edelgeformten Vase, deren Glasur ihr einziger Schmuck ist. Wenn diese Formen aus der Hand des Töpfers hervorgegangen sind oder aus den Abdruckformen geschält sind, warten sie in ihrer Nacktheit darauf, daß das Wasser, das der Lehm enthielt, verdunstet. Aus der Beschaffenheit der Lehmmasse, die man zu ihrer Herstellung benutzt hat, ergeben sich die verschiedenen Arten und Benennungen der Töpferwaren: Fayence auf Zinngrund, hartes oder weiches Porzellan, Steingutkeramik.

Aus der Zusammensetzung der Emaille, mit der sie überzogen werden, und aus dem Hitzegrad, dem sie im Ofen ausgesetzt werden, ergeben sich verschiedene Arten: glasierter Ton, rissige Fayence, gebranntes Steingut, Hochofensteingut.

Inzwischen bereitet der Künstler seine chemischen Säuren vor; denn nachdem er Töpfer war, und bevor er Maler und Dekorateur wird, muß er Chemiker, ja zuweilen Alchimist sein. Es handelt sich nicht nur darum, eine Palette mit den Hauptfarben zu verwenden, sondern er muß auch in feinabgestimmten Mischungen diese chemischen Verbindungen vorbereiten, sie pulverisieren und kneten. Dann muß er ihre Reaktion auf die verschiedenen Temperaturen beobachten, bevor er sie auf die Vase aufträgt.

Kupfer ergibt rote und grüne, Kobalt blaue, Uran und Antimon gelbe, Mangan und Blei schwarze Farbtöne.

Abgesehen von jeder künstlerischen Wirkung hängt das chemische Gelingen von der genauen Kenntnis ihrer Vermischungs- und Verbindungsmöglichkeiten ab. Denn die keramische Kunst beruht auf einer innigen Zusammenarbeit des menschlichen Genies mit der Zauberkraft der Flammen, auf einer engen Verbindung des menschlichen Gehirns mit der rohen Materie und einer launischen Kraft, dem Feuer.

Der Keramiker sucht auf den Trockenböden eine Form aus, eine feine, zerbrechliche Tonschale; dann wählt er unter den Oxyden die nötigen Pulver, aus denen er eine flüssige Paste mischt. Diese tupft er mit seinem Pinsel behutsam auf die Vase. Er läßt seiner Phantasie freien Lauf, zeichnet Arabesken und setzt Blumen und Phantasiegebilde auf Kelche, Krüge und Schalen.

Seine Technik macht ihn zu einem einfachen Töpfer oder zu einem großen Keramiker; dem einen gelingt nur glasierter Ton in Emaille getaucht, dem anderen aber glückt es, feinverzierte Vasen mit untermalter oder übermalter Glasur herzustellen.

Tag für Tag während arbeitsreicher Wochen bemüht sich der Künstler, sich niemals zu wiederholen.

Bevor er die Früchte seiner Arbeit in den Herd einmauert, stellt er noch einige Versuche an. Er bemüht sich um eine neue chemische Verbindung, eine bisher unbekannte Emaille, mit der er einen Zufallstreffer zu machen hofft in einer reicheren oder zarteren Farbtönung.

Man denke an die trübseligen Erfahrungen eines Bernard Palissy, um zu verstehen, was der Brennprozeß für einen Keramiker bedeutet. Er muß die sorgfältige Arbeit mehrerer Monate, die Hoffnungen, die er auf seine neue Emaille gesetzt hat, diesem noch ungezähmten Element anvertrauen, dem Feuer höchster Wärmegrade.

Ähnlich einem mittelalterlichen Verließ nimmt der tief in die Erde eingelassene Ofen jetzt in seinen feuerfesten Behältern die verschieden geformten Gefäße und zerbrechlichen Figuren auf.

Schicht auf Schicht türmen sich die Behälter bis zur Deckenwölbung des Ofens. Jetzt hat er nur noch die Tür zu vermauern und die stählernen Klappen zu schließen, die den Ofen während des Brandes abdichten.

Am frühen Morgen wird das Feuer angezündet. In den Feuerlöchern türmen sich die trockenen Holzscheite, und bei ihrer hellen Glut steigt die Innentemperatur langsam auf 800 Grad — erste Etappe des Brandes —. Der letzte Rest von Feuchtigkeit verschwindet allmählich. Die Stücke

erwachen aus ihrer Erstarrung und bereiten sich durch diesen Läuterungsprozeß des Feuers auf die glühenden Liebkosungen der Flammen vor, die die Temperatur für Porzellan und Steingut auf 1300 Grad steigern.

Während langer Stunden des Brandes schreien die unersättlichen Feuerlöcher mit höllischem Lärm nach immer mehr Holz.

Das geringste Versehen: eine rasche Steigerung oder ein unvorhergesehenes Nachlassen kann den ganzen Schub in Gefahr bringen und die erhofften Meisterwerke in einen Haufen unförmiger Gefäße verwandeln, die die unerbittlichen Flammen durcheinanderwerfen und die statt einer schönen Glasur nur eine aufgeblasene Kruste haben.

Bei dem heutigen Stand der Technik sind die Öfen, die Kontroll- und Meßapparate soweit verbessert, daß derartige Unglücksfälle selten geworden sind. Der Keramiker kann heute das Feuer in ständig gleichbleibender Glut halten. Durch eingearbeitete Luken in den Wänden des Ofens kann er die Kontrollzeiger beobachten und das Steigen der Hitzegrade verfolgen.

Wenn der letzte Zeiger fällt, werden die Feuerlöcher geschlossen. Die Flammen suchen einen Ausgang, vollführen einen teuflischen Tanz und schwingen sich hinauf in den Schornstein.

Das Werk des Künstlers ist beendet.

Während mehrerer Tage kühlt der Ofen ab: Stunden der Hoffnung und der Angst.

Endlich wird die Tür geöffnet.

Mit Fausthandschuhen zieht der Keramiker die noch glühenden Behälter heraus. Aus der Erstarrung der Feuerhöhle kommen die einzigartigen Vasen zum Vorschein, kupferrot in heißen Tönungen, blaßgrün mit feinen schwarzen Strichen, goldkäferfarben in tausend Abstufungen, oder die einfachen Figuren, deren bäurische oder zarte Formen das Feuer bewahrt hat. Diese unveränderlichen Zeugen sind auch noch in ihrer Bescheidenheit majestätisch. Beim Austritt aus dem Ofen rechtfertigen sie den Wahlspruch eines unserer großen Keramiker: »il faut endurer pour durer«, man muß aushalten, um zu bestehen.

Sie sind die Belohnung für lange Monate heißen Schaffens der Hände und des Geistes.

Vom einfachen Töpfer bis zum genialen Keramiker sind die Handwerker und Künstler unserer Tage einig mit den alten orientalischen Meistern und den großen Bildnern des Mittelalters in der allen gemeinsamen Leidenschaft für das Feuer. *Jean Mougin*

IMAGERIE FRANÇAISE

ZU EINER AUSSTELLUNG ANGEWANDTER KUNST IN BADEN-BADEN

Unter diesem Titel war im Oktober in der für Ausstellungszwecke festlich hergerichteten Trinkhalle in Baden-Baden eine Ausstellung ganz eigener Art, ganz typisch-französischen Charakters zu sehen.

Im Katalog und auf dem Plakat ist das Wort „Imagerie" mit „Bilderkunst" übersetzt, tatsächlich nur eben übersetzt, denn es gibt nicht eigentlich den umfassenden Sinn des Originalwortes wieder. Im Text des Kataloges heißt es: „L'Imagerie — erweckt dieses Wort nicht den ganzen Zauber dieser volkstümlichen Ikonographie ..." Das sagt uns schon mehr — aber noch nicht genug. Jean Mougin, der Sous-Direktor de l'Information, setzt seinem Vorwort das Motto voran „L'Imagerie, decor de la vie", und wenn wir nun übersetzen „Künstlerische Bildnerei — Zierde des Lebens", so kommen wir wohl dem Sinn der L'Imagerie ziemlich nahe.

„Le Salon de l'Imagerie" wurde 1939 unter der Präsidentschaft des Malers Paul Lavalley ins Leben gerufen. Seine Aufgabe ist es, die Künstler, Maler, Bildhauer, Keramiker, sowie alle Kunsthandwerker des Landes heranzuziehen, um Gebrauchs- und Schmuckgegenstände des täglichen Lebens zu entwerfen und auszuführen, die Anspruch auf Qualität und Schönheit haben, die zugleich durch Vervielfältigungen preiswürdig einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden, um ihm Kitsch und schlechten Geschmack fernzuhalten.

Wenn man die Ausstellungsräume betritt, ist man bezaubert durch ihre Einheitlichkeit im künstlerischen Niveau, durch ihren goût français und am meisten durch ihr heiteres, fröhliches Fluidum, das sie ausstrahlt. Das helle eigene Blau des Pariser Himmels ist vorherrschend — auf den Bildern und Entwürfen für Plakate, Reklamen für die eleganten Luxusjournale, Tapisserien, modischen und dekorativen Stoffen, die die Wände schmücken. Moderne Märchen sind bildhaft gestaltet, die Maler sind Dichter geworden. So rufen z. B. die Tapisserien von V. Guignebert, Paul Lavalleys „Les bienfaits de la Paix" oder R. Hertreau's „L'oisiveté" Erinnerungen an Claudel und Jean Cocteau wach. Neben den meist in Aquarell- oder in Temperafarben ausgeführten über 200 Bildentwürfen von 50 verschiedenen Künstlern sind Modelle für reizendes Kinderspielzeug aus Holz, Kinderbilderbücher, Keramiken und zierliche Schmuckgegenstände aus dem Bereich der Mode ausgestellt. Unter diesen erregten die dicken goldenen Gliederketten als Gürtel und die verschiedenen Schmuckspangen von L. Vautrin das Begehren und Interesse echter weiblicher Schmuckfreudigkeit.

Beim Verlassen dieser liebenswürdigen Ausstellung kam mir in den Sinn, man hätte über diese Ausstellung auch das Motto setzen können:

„Ernst ist das Leben — heiter die Kunst."

Und wenn diese nun vice versa Heiterkeit in unser Dasein zu bringen vermag, warum sollten wir es nicht auch einmal so herum versuchen? Quand même! *Ruth Klein*



EX-VOTO-BILD (19. JAHRH.), NOTRE DAME DE LAGHET

KUNST IN SÜDFRANKREICH

Die Kunstausstellungen in Südfrankreich nehmen eine ständig steigende Bedeutung an. Der Grund hierfür ist nicht nur die Reisesaison, sondern eine Bewegung in verschiedenen Städten, das bisher fast ganz auf Paris zentralisierte Kunstleben durch interessante Ausstellungen, Bereicherung bestehender Museen und Galerien und Schaffung neuer zu dezentralisieren.

Den ersten Vorstoß unternahm vor vielen Jahren als einziger Andry-Farcy, der Konservator des Grenobler Museums, als er damals den Wert der heute weltberühmten modernen französischen Meister erkannte und zum Entsetzen der Stadtväter die „Horreurs" dieser Künstler erwarb. Diese Kunstschätze werden jetzt in Cannes ausgestellt und bewundert.

Besonders rührig ist man in Avignon, das durch seine Festspielwochen ein Salzburg werden soll. Zwei jugendliche Bürger der Stadt, Jacques Charpier, 21 Jahre, und René Girard, 22 Jahre, haben gemeinsam mit der Gattin des Kunstverlegers Zervos in der Clementinischen Kapelle des Palais des Papes eine mustergütige Ausstellung veranstaltet, die die Pioniere auf dem Gebiet moderner Kunst mit ungefähr 160 Werken zeigt und einen großartigen Querschnitt durch das Schaffen von Picasso, Matisse, Chagall, Braque, Kandinsky, Léger, Miro, Max Ernst, Klee, Lipschitz, Calder, Brauner und anderer gibt. Girards Vater, der fortschrittliche Konservator des Museums Calvet in Avignon, bekannt durch seine prachtvollen Primitiven, hat in seinem Museum eine Abteilung moderner Kunst eingerichtet und ausgesucht schöne Werke Rouaults, Braques, Marquets, Utrillos, Juan Gris, Dufys und besonders Modiglianis und Soutines erworben. Auch Renoir, Manet, Millet, Delacroix und Sisley sind vertreten.

Sehr bemerkenswert die Ausstellung moderner Wandteppiche der Gruppe Denise Majorel bei Muratore in Nizza. Neben Meister Lurçat, Picart-le-Doux und Saint Saens fallen die bereits erstrangigen jungen Künstler Guignebert, Vogenski und Lagrange auf. Guigneberts „Le Soleil au Marché aux Puces" ist einer der schönsten bisher geschaffenen modernen Wandteppiche und weist neue Wege.

Künstlerisch aufschlußreich Dr. Thomas Ausstellung prachtvoller Ex-Voto-Bilder (17., 18. und 19. Jahrhundert) aus Kirchen und Klöstern der Seealpen.

Im 3. Salon in Cagnes erfolgreich die Abstrakten van Veelde, Varga, die Bilder Dyfs und die Landschaften Jupp Winters, eines früheren deutschen Arbeitslosen, für den sich die Sammler lebhaft interessieren.

Auf ein sehr bedeutendes künstlerisches Ereignis, der von Dor de la Souchère organisierten Ausstellung der herrlichen Kompositionen Picassos, in Antibes entstanden, komme ich ausführlich zurück, wenn er demnächst die Erlaubnis zur Veröffentlichung der von der Galerie verlegten Reproduktionen gibt. *Alexandre Alexandre, Paris*



JUPP WINTER, LANDSCHAFT BEI AGEN (1945)



WAND MIT BILDERN VON PICASSO

KREUZZUG DER AUSSTELLUNGEN

Die lebendige Fülle unseres Ausstellungswesens macht es schwer, von der Einzel- oder Sammelausstellung her so etwas wie einen Gesamtüberblick sicherzustellen, zumal die Wanderausstellungen — wie die Sammlung Haubrich in Köln, die jetzt nach Hamburg in den Kunstverein gewandert ist — in wichtigen Zentren wiederkehren, wesentliche Gruppen wie die der Galerie Gerd Rosen in Berlin mit Hartung, Theodor Werner, Trökes, Werner Heldt, Paul Dierkes, Mac Zimmermann auf Berlin konzentriert sind. Dennoch ist der flüssige Ringtausch der Bilder eines der wenigen Aktiven dieser Nachkriegssituation, auch wenn wir nicht mehr die erregte Debatte um das moderne Bild erleben wie nach dem ersten Weltkrieg. Zweifellos sind die Widerstände stärker, als sie öffentlich in Erscheinung treten, aber die Moderne hat nun einmal das Zertifikat, vom nationalsozialistischen Regime unterdrückt worden zu sein und pocht mit Recht auf ihre intakte geistige Haltung.
Die „Kunstrunde" in Hamburg hat den Maler Otto Pankok, der das Entsetzen der Verfolgten, die Kafkasche Angst über Deutschland in gültigen Zeichnungen festgehalten hat, in einer Gesamtausstellung präsentiert. Dieser Maler, 1893 in Mülheim an der Ruhr geboren, ist weit weniger Maler als Zeichner. Er beschränkt sich in seiner „Malerei", die im Grunde getönte Zeichnung ist, auf einen einzigen, grauen Ton, der in allen Schattierungsskalen abgewandelt wird. Was Pankok in seinen Holzschnitten und Radierungen gelungen ist, nämlich die wesenhafte lineare Aussage allein durch den S t r i c h, wird in seinen sogenannten Gemälden zugunsten einer verwaschenen Schattierungstechnik preisgegeben. Zuweilen wird eine auffallende Gegenstandsnähe erzielt, etwa in den Pflanzen- und Regenstücken. Diese Effekte stehen aber weit hinter der präzisen Komposition seiner Holzschnitte zurück, wo eine echte, mittelalterliche Tradition durchbricht.
Im Katalog der „Kunstrunde" heißt es, sie bemühe sich, starken Persönlichkeiten der bildenden Künste Gelegenheit zu verschaffen, ihr Gesamtwerk der Öffentlichkeit zu unterbreiten. Bisher ist dies Programm nur höchst unvollkommen verwirklicht. Im Gegenteil: man hat sich für die Zwischenexistenzen entschieden, bei denen die künstlerische Substanz eben nicht zur Form verdichtet ist. Der „Kunstverein" hat nach der Noldeausstellung die Sammlung Haubrich, die schon in Stuttgart und Mannheim gezeigt wurde, aufgenommen. Der Rückblick auf Nolde, der in Norddeutschland als der Begründer des fließenden, aus schweren Farbflecken und -ballen gefügten Landschaftsbildes gefeiert wird, war eine Bestätigung, daß der sogenannte Expressionismus ein Impressionismus mit introvertierten Mitteln genannt werden darf: Atmosphäre und Farbe sind oft zu solcher Glut entfacht, daß die Kontrolle am objektiven Sehbild der Kontolle am inneren Sehbild weichen muß. Nolde hat niemals die Konstruktion ins Bild einbezogen wie Cézanne, es gibt von ihm keinen Weg zu den Abstrakten. Es existieren Aquarelle von ihm — und leider waren deren zu wenig ausgestellt, so fehlte das kostbare Material, das im Besitz von Professor Berg in Hamburg ist —, in denen die Farbe als abendlicher Glutrausch über das ganze Bild läuft, wo die Natur sich mit dem Himmel in einem Schöpfungsakt vermischt, und hier freilich gelingen ihm Gesichte, die von der Dämonie des zweiten Gesichts gezeichnet sind. Er ist ein Schimmelreiter der nordischen Malerei, kein Gesetzgeber wie Cézanne, sondern ein mittelalterlicher Visionär, der in seinen biblischen Legenden das Verworfene, die Maske Mensch auf den Gipfel getrieben hat. Da ist er der Bruder Barlachs, beherrscht er die Dramatik, die im nordwestdeutschen Raum zu Hause ist. Er ist hemmungslos, fern dem süddeutschen Limes, und niemals hat er den Humanismus der Niederländer passiert: in ihm steckt noch ein Kern echter Barbarei.
Die „Galerie der Jugend" in Hamburg ist ein erfreuliches Unternehmen, nicht so distinguiert wie die Galerie Hoffmann in der Großen Bleichen, aber immer zum schöpferischen Gespräch über die junge Malerei bereit. In dieser Galerie stellt Erich Heckel Werke aus vier Jahrzehnten aus. Heckel hat niemals die Bedeutung Kirchners erlangt, mit dem ihn eine enge Freundschaft verbunden hat, und Kirchner bleibt in der eifrig spürenden Ausstellungstätigkeit immer noch ein unerledigter Fall. Aber die Überraschungen, die von Kirchner zu erwarten sind, erleben wir bei Heckel nicht. Heckel ist genau das, was man ein Talent nennen könnte, das zuweilen das Bedeutende trifft, aber aus sich heraus keine überragende stilbildende Kraft entwickelt: dennoch ist es bald ein Aquarell, wie die „Kürbisblüten" (1940) oder „Am Strand" (1926), bald ein rosa angehauchter „Platz in Lyon" (1926) oder sein „Liegendes Mädchen" (1909), wo das Auge dem Ausbruch einer lyrisch-malerischen Begabung beiwohnt. Heckel hat sich jetzt einer zarten, bläßlichen Versenkung in die Bodenseelandschaft verschrieben. Er liebt diese späten Bilder: und er malt sie in solcher Konsequenz, daß die Kritik vor allzu schnellem Urteil zurückscheut. Zweifellos werden seine Bodenseelandschaften ihre Liebhaber finden. Aber sie sind keine malerische Offenbarung, sondern ein Rückzug in ein modernes Nazarenertum.
Hamburg hat bis jetzt die Auseinandersetzung mit der abstrakten Malerei noch nicht aufgenommen. Eine Baumeisterausstellung soll ermöglicht werden, und es wäre zu wünschen, daß die größte Stadt der Westzone auch dies schwierigste malerische Experiment zur Diskussion stellt. Bei dieser Gelegenheit sei ein Abstecher erlaubt: nach Berlin. Der Hamburger Karl Hartung, ein Plastiker vom Format Hans Arps, war in Hamburg noch nicht in einer repräsentativen Schau vertreten (was gemeinsam mit Ruwoldt und Mhe geschehen könnte). Rosen in Berlin hat endlich den vielberedeten Theodor Werner zugänglich gemacht. Der Schwabe Werner ist 1886 geboren, gehört also zur Generation Klee, und ist in seiner konzessionslosen Abstraktion eine der interessantesten Begabungen, wenn er auch die Erwartungen, die an ihn geknüpft wurden, nicht erfüllt. Seine korpuskulare Abstraktion, seine vornehmlich an der Eiform orientierte Thematik tritt mit einem merkwürdig souveränen Formenanspruch auf. Die Farbe wird mit hoher Kultur verwendet, aber, soweit die Ausstellung in Berlin erkennen läßt, ist der Themenkreis auffällig begrenzt, erschöpft sich seine Abstraktion in einer unendlichen Variationenfolge über kosmische Körperbewegungen im imaginären Raum. Er unterstützt das Bewegungsmotiv durch ein frei komponiertes, lineares Spiel. Er bevorzugt die Rundung. Er ist, so seltsam es klingt, seiner Anlage nach ein Klassiker. Und er ist zweifellos ein Gewinn der abstrakten Malerei. Der Direktor der Hamburger Kunsthalle hat nunmehr einen Appell an die Öffentlichkeit gerichtet, die ständige Ausstellung wieder einzurichten und durch private Opfer die moderne Galerie zu ermöglichen. Der Vorschlag ist ein Schritt zur Konsolidation des Hamburger Ausstellungswesens. Er gilt für alle zentralen deutschen Städte.

Egon Vietta

Eduard Wiiralt. Mit einer Einleitung von A. Rannit. Verlagshaus Christian Wolff, Flensburg.

Die großen Blätter des esthnischen Graphikers Eduard Wiiralt sind wahre Wunderwerke der Technik. Aber diese wird oft zum Selbstzweck und stellt das eigentlich Künstlerische in Frage. Bis zum Überfluß haben wir gehört, Kunst komme vom Können. Eher jedoch ist das Prinzip der Kunst ein Wollen, wahrscheinlicher ein Müssen. Zwischen diesem Wollen oder Müssen und dem Können besteht bei den großen Künstlern eine fruchtbare Spannung. (Man gedenke an Cézanne, der Bougereau um sein Können beneidete!) Wo das Können souverän und absolut wird, endet das Reich der Kunst und das Gebiet der Virtuosität beginnt.

Ich sehe noch eine zweite Gefahr bei Wiiralt: seine Besessenheit durch die naturalistischen Einzelheiten. Er steht zu den Dingen in dem Verhältnis eines dämonischen Succubats. Die Maxime: Zeichnen ist Weglassen, wird bei ihm manchmal in ihr Gegenteil verkehrt. Seine Zeichnung strebt nach einer Totalregistrierung aller Details, bei oft akademisch zu nennenden Korrektheit.

Trotzdem geht von einigen seiner Blätter eine starke suggestive Wirkung aus. Ich denke vor allem an das Blatt mit dem Kamel, das riesenhaft in Nahsicht aufragt mit dem Hintergrund einer durch Fernsicht ins Minituöse verkleinerten Oasenlandschaft. Das Unheimliche, Groteske, Bedrohliche dieses langgehalsten Tierkopfes wird auf dem Wege eines unersättlichen Naturalismus erreicht. Durch den einfachen Gegensatz von Senkrecht und Waagrecht, wobei die Senkrechte im Sinne des Hochformates vorherrscht, kommt eine monumentale Wirkung zustande.

Das spezifisch graphische Element des Schwarz-Weiß-Kontrastes verwendet Wiiralt sehr glücklich bei dem Porträt des amerikanischen Malers Bär. Der Kopf des Dargestellten ist dunkel, das Gewand licht. Auch hier erzielt eine einfache Kompositionsgeometrie Monumentalität.

In der Wiedergabe des Stofflichen entfaltet Wiiralt erstaunliches Raffinement. Er geht dabei bis an die äußersten Grenzen des Naturalismus. Wirkungsvoll kontrastiert er z. B. das weiche Fleisch einer nackten Frau mit einem rauhen, groben Gewebe. Sinnlichkeit und Intellekt werden bei Wiiralt immer stark angesprochen.

Ich möchte noch auf das Porträt einer Dame, die sich im Fauteuil räkelt, hinweisen. Es ist etwas Krasses und Indiskretes in diesem Frauenbildnis; die Scharfsichtigkeit des Psychologen und Künstlers wirkt peinlich, aber sie zwingt uns — wie auch die technische Meisterschaft — eine Bewunderung ab, die freilich nicht rein ästhetischen Ursprungs ist . . .

Große Künstler sind immer naiv; fühlen und schaffen in einer Art paradiesischen Urzustands und haben von den Früchten des Baumes der Erkenntnis noch nicht gegessen. Um im Bilde zu bleiben: Wiiralt ist ein Künstler „nach dem Sündenfall“. *L.Z.*

Gustav F. Hartlaub, Die Graphik des Expressionismus in Deutschland. Format 20 × 29 cm, 69 Seiten Text, 64 ganzseitige Abbildungen. Stuttgart und Calw, 1947, Verlag Gerd Hatie. RM 13.80.

Es ist noch nicht die kritische Auseinandersetzung mit der Kunst des deutschen Expressionismus, die man in absehbarer Zeit wohl erwarten darf, aber gewiß in Deutschland, wo der nationalsozialistische Bildersturm auf die Kunst, die vor 20 Jahren en vogue war, sehr konservierend einwirkte, im Augenblick nicht aktuell wäre. Die Darstellung ist von einem grundsätzlich mit großer Sympathie seinem Stoff gegenüberstehenden Autor aus dem Bewußtsein der inzwischen gewonnenen zeitlichen Distanz geschrieben, also keine Bekenntnisschrift, sondern eine historische, wenn auch noch nicht wirklich kritische Darstellung. Das Buch ist das bei weitem beste in den Stoff einführende, kenntnisreichste, best informierende und klug analysierende und resumierende, an das man sich halten kann. In dem bedeutsamen einleitenden Versuch, das Wesen des Expressionismus zu bestimmen, kommt Hartlaub zur Unterscheidung eines primären, unbewußten, vorrealistischen und eines sekundären, bewußten, nachrealistischen Expressionismus. Er sieht den zweiten, den modernen Expressionismus durch eine Störung des naiven Vertrauensverhältnisses zum Sinnenschein verursacht, die gewiß nicht zu leugnen ist. Nach einer Schilderung der technischen Verfahren und der Wandlung, die die graphischen Ausdrucksmittel durch den Expressionismus erfuhren, gibt der dritte Teil einen Überblick über die wesentlichen Künstler, die großenteils ja ein selbständiges, zeichnerisches Werk schufen, das zumeist dem gemalten als die bedeutendere Leistung gegenübertritt. *H. E.*

November-Kunst-Auktion bei Gerd Rosen. Die viertägige Kunstauktion der Berliner Galerie Gerd Rosen brachte einen großen Erfolg. Sämtliche Bücher wurden meist zu einem vielfachen des Schätzungspreises verkauft. Den höchsten Preis erzielten mit 24 000.— Lafontaines Fabeln mit Kupfern von Oudry. Ferner kamen zur Versteigerung Autographen — eine Unterschrift Goethes brachte 660.—, Graphik — Menzels seltene „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen“ wurde von 800.— auf 5000.— gesteigert und unter den Antiquitäten reizende kleine Gegenstände des 18. Jahrhunderts vor allem, die auch für den Sammler ohne große Geldmittel erschwinglich waren. Außer japanischen Farbholzschnitten ging auch die interessante Sammlung Negerkunst Stück für Stück zu angemessenen Preisen weg. Ein herrlicher siamesischer Buddhakopf aus dem 15. Jahrhundert wurde mit 10 500.— von einem großen Sammler ersteigert. Als Käufer waren neben deutschen Sammlern und Händlern Interessenten von allen in Berlin vertretenen Nationen erschienen.

Februarversteigerung bei Gerd Rosen. Im Mittelpunkt dieser Versteigerung steht eine größere Sammlung alter Ölgemälde, vor allem Niederländer des 17. Jahrhunderts. Die wertvollsten Stücke, die im engen Zusammenhang mit Rembrandt stehen, sind ein Damenporträt von Paulus Morelse und eine Madonna aus der Werkstatt des Joos van Cleve. Es folgen moderne Bilder, Plastiken, darunter Bronzen von Barlach, Käthe Kollwitz und Klimsch, Handzeichnungen, Antiquitäten und unter den Graphikern seltene Lithographien von Daumier und Signac. Die wichtigsten Autographen sind ein umfangreiches Manuskript von Schopenhauer, ein unveröffentlichtes Tagebuch von Klabund mit zahlreichen Gedichten und ein ausführlicher Brief von Heinrich Heine.

Pisanische Skulptur. Zu den wichtigsten Ausstellungen Italiens in der Nachkriegszeit zählte die „Mostra della Scultura Pisana del Trecento“, die plastische Schöpfungen des 13. und 14. Jahrhunderts umfaßte. Während des Krieges waren viele Werke, wie Nicola Pisanos Kanzel im Baptisterium zu Pisa, die Statuen in der gotischen Kapelle

von S. Maria della Spina usw., von ihren Standorten entfernt worden; nach Beendigung der Feindseligkeiten wurde beschlossen, diese für die Entwicklung der europäischen Kunst hochbedeutsamen Skulpturen in einer Ausstellung zusammenzufassen. Daß einige Hauptstücke, wie z. B. der große Perugiabrunnen von Nicola fehlten, war freilich unvermeidlich. Noch aus dem Dugento stammt der lebensgroße „S. Martin und der Bettler" von der Fassade der Kathedrale zu Lucca; von diesem Werk führt die Linie über die holzgeschnitzte „Grablegung" von Volterra zu Nicola Pisano, seinen Schülern, seinem Sohn Giovanni, Arnolfo di Cambio, den Schülern Giovanni Pisanos, Tino da Camaino, Andrea da Pontedera und Giovanni di Balduccio bis zu Nino Pisano, in dessen „Madonna del Latte" die Pisaner Protorenaissance gipfelt.

Abstrakt — non objective. Mrs. Hilla von Rebay, die Leiterin der Guggenheim-Sammlungen in New York, legt mit bemerkenswerter Strenge Wert darauf, daß die im Kunstwerk Heft 8/9 abgebildeten Werke aus den Guggenheim-Sammlungen (von Wadsworth, Bauer, Léger, Gleizes, Moholy-Nagy, Valmier) als „non objective" (gegenstandslos) bezeichnet werden.

In memoriam Georg Kolbe

Unter den deutschen Bildhauern der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts war Georg Kolbe, der am 20. November siebzigjährig in Berlin starb, der erfolgreichste. Man wird ihn aber wohl auch immer in vorderster Reihe der guten zu nennen haben, so unangebracht die maßstablose Bewunderung schon heute erscheint, die viele Zeitgenossen wie Rudolf Binding und zuletzt der Kunsthistoriker Wilhelm Pinder für ihn bekundeten. Kolbe stammt aus Waldheim in Sachsen und war zuerst Maler und Graphiker. Unter Tuaillons Leitung wandte er sich in Rom der Bildhauerei zu und wurde dann in Paris stark von Rodin angeregt, auf den ihn seine Vorliebe für das rhythmisch Bewegte und die tänzerische Grazie für melodisch fließende Konturen und für Oberflächen, die das farbige Spiel von Licht und Schatten belebt, verwies. Von Rodin unterschied ihn nicht nur die Heiterkeit und das vom Pathos übermenschlicher Vision Unbeschwerte seines lyrisch empfindenden naturhaften Talentes, sondern auch sein durch Tuaillon, Gaul, Hildebrand und auch Maillol bestärktes Streben nach Harmonie und plastisch voller Form. Die Bronze der Tänzerin von 1911, die die Berliner Nationalgalerie erwarb, hat Kolbes Ruhm begründet und ist das Maß geblieben, das er kaum je überschritten, aber selten unerfüllt gelassen hat. Aber auch die späteren Bemühungen zu größerer Formenstrenge, durch die eine Zeitlang etwas wie Starrheit über seine Figuren kam, auch monumentalere Aufgaben, die ihm von außen zuwuchsen, haben Kolbes Gefühl für das seinem sehr anpassungsfähigen Talente Gemäße nicht ernsthaft zu irritieren vermocht. Die seinen Frauen- und Mädchengestalten, seinen Knieenden, Stehenden, Niedersinkenden, Kriechenden, Hockenden, Fliehenden, Tanzenden, seinen Jünglingsgestalten von spröder Anmut eigene einschmeichelnde Grazie und das sie wie einen Schleier überspielende Sentiment sicherten dem Bildhauer den großen Erfolg in der breiten Öffentlichkeit. Sie zeugen auch davon, daß die empfindsame Intuition bei ihm stärker war als die formbildende Kraft. Seine Form war dennoch präzis genug, um in der heranwachsenden Bildhauergeneration ein lebendiges Empfinden für plastische Werte zu wecken. Kolbe hat viele Nachahmer gefunden, gewiß mehr schlechte als gute. Aber gerade das Gelöste seiner Skulpturen übte auch einen sehr wohltuenden Einfluß aus. Es wirkte einer Erstarrung in klassizistischer oder kubistischer Formelhaftigkeit entgegen, die der deutschen Skulptur sowohl von Hildebrands Schule wie vom „Expressionsmus" her drohte. Es trug nicht wenig dazu bei, in der jüngeren Generation das Vertrauen in das unmittelbar sinnliche Erlebnis zu bestärken. *Hans Eckstein*

Brief eines Lesers an die Redaktion. Januar 1948. Meine Reise nach Süddeutschland verlief interessant und gut. In Augsburg war im Schäzlerpalais eine Ausstellung schwäbischer Künstler, die eigentlich nur lokale Bedeutung hatte. Gegen die Veranstalter der bisher sehr guten Ausstellungen im Schäzlerpalais wurde in den letzten Monaten von Stadt und Museumsbehörden so intrigiert, daß die Ausstellungen, wie sie bis zur letzten Grafikausstellung arrangiert wurden, nicht mehr stattfinden können, da den Veranstaltern immer wieder Räume weggenommen werden. Herr Ohlenroth, der im wesentlichen für die guten Ausstellungen verantwortlich zeichnete, ist mutlos und hat keine Kraft und Initiative mehr. Diese ganze Angelegenheit ist ein Schulbeispiel dafür, wie durch Behördengeist und museale (dort auch kirchliche) Reaktion jeder fortschrittliche Geist gehemmt und gelähmt wird. — In München bei Gauß eine sehr schöne Ausstellung moderner Grafik, Zeichnungen und Aquarelle „Von Lautrec bis Picasso", aus Privatsammlungen ausgesuchte Blätter aller wichtigen Leute, Aquarelle von Dufy und Vlaminck. Dieser Ausstellung folgt eine Grafik-Ausstellung von den deutschen Impressionisten bis Klee, im Herbst moderne zeitgenössische Deutsche.

Bei Franke war noch die Jubiläums-Ausstellung „25 Jahre Galerie Günther Franke". Den stärksten Eindruck machten wieder die Beckmannbilder aus Amsterdam, auch einige sehr schöne Bilder von Klee, weiter Baumeister, Nay, Nolde. Dort sah ich auch die Hoferbilder aus Baden-Baden, die sich aber neben Beckmann kaum halten können.

Bei Cornelius Boots war das Hervorstechendste ein frühes Ölbild von Kandinsky, ein sehr schöner Holzschnitt von Gauguin, auch einige humorvolle von Geitlinger, etwas boudoirhaft, aber doch recht liebenswert. Zeichnungen von Ende scheinen mir interessanter als seine farbigen Bilder, die ja so ganz ohne Farbgefühl gemalt sind. Die Grafit- und Silberstiftzeichnungen haben wenig grafische Reize, aber das sog. Ideeliche seiner Kunst kommt hier kühler zum Ausdruck als in den Bildern. Ich verbrachte noch einige Stunden damit, mir die Münchner „Gang-und-gäbe-Ausstellung" anzusehen, das war aber nun die tiefste Gartenlaube, die man sich vorstellen kann, schwarze und braune Dackel, biertrinkende Mönche, Edelweißsträuße, Alpenlandschaften, Löwen im Käfig usw.

Bei Dr. Herrmann in Stuttgart, Familie Caspar, Vater, Mutter und Tochter, bei Baumeister war Geburtstag, mit vielen Leuten. Im Atelier von ihm neue große Bilder mit immer wieder überraschenden Erfindungen, auch voller Humor; mir scheint, daß die letzten Bilder noch heiterer geworden sind.

Als ich nach Berlin zurückkehrte, wurden hier gerade zwei Ausstellungen mit Kinderzeichnungen eröffnet. Im Haus am Waldsee „Kinderzeichnungen aus Amerika" und bei Rosen deutsche Kinderzeichnungen. Interessant zu sehen, wie verschieden die Kinder hier und dort arbeiten, in Amerika großformig, starkfarbig, manchmal etwas keß, starke Auseinandersetzungen mit der Technik, Dampfer, Flugzeug, Fabriken, Autos, bei uns etwas versonnen, im ganzen sehr romantisch, lyrisch, erzählend, illustrativ. In beiden Ausstellungen Arbeiten zum Stehlen, so schön. *H. T.*

Deutsche Kunsthistoriker in der Schweiz. Über die in die Schweiz emigrierten deutschen Kunsthistoriker und ihre Veröffentlichungen berichtet die „Göttinger Universitätszeitung" Nr. 23: Bald nach seinem achtzigsten Geburtstag ist 1944 in Basel *Adolph Goldschmidt* gestorben, bis zum Ende tätig. 1944 erschien in Luzern: „Die Luzerner illustrierten Handschriften des Schachzabelbuches des Schweizer Dichters Konrad von Ammenhausen. Ein Beitrag zur Geschichte der Buchmalerei des 14. und 15. Jahrh."; 1947 in Princeton „An Early Manuscript of the Aesop Fables of Arianus", und in „Art in America", 1942 die Veröffentlichung eines durch Kostbarkeit, Schönheit und geschichtliche Bedeutung ungewöhnlichen Werkes „A sceptre of the Hohenstaufen Emperor Frederik II". — Den Nachlaß Goldschmidts bearbeitet sein Schüler *Otto Homburger*, früher Honorarprofessor in Marburg, seit 1939 in Bern, wo er den kritischen Katalog der illustrierten Handschriften der Stadtbibliothek verfaßt. Er hat in einem Nekrolog auf Goldschmidt in der Basler Kunstzeitschrift „Phöbus", 1946 75 Veröffentlichungen desselben seit 1933 zusammengestellt. Von den zahlreichen Arbeiten Homburgers seien vor allem die über das „Zähringergrab" zu Solothurn (Zeitschrift für Schweizer Archäologie und Kunstgeschichte 1942) genannt. — *Werner Weisbach*, 1935 aus Berlin nach Basel emigriert, verfaßte seither eine Reihe gründlegender Werke zur Ausdrucksgestaltung mittelalterlicher Kunst, die erst zum Teil erschienen. Ein Vorspiel bildet der Vortrag: „Geschichtliche Voraussetzungen der Entstehung einer christlichen Kunst", Basel 1937; es folgt „Manierismus in der mittelalterlichen Kunst", Basel 1942; besonders schön illustriert und das umfangreichste: „Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst", Einsiedeln-Zürich 1945. Vgl. auch „Die Darstellung der Inspiration auf mittelalterlichen Evangelistenbildern" (Rivista di Arch. Cr. 1939), die Lösung des schwierigen ikonographischen Problems der Galluspforte des Basler Münsters (Zeitschr. Schweiz. Arch. 1941) und „Spanish Baroque Art. Three lectures delivered at the University of London (Cambridge 1941). Von Weisbachs Erinnerungen erschien bisher nur der erste Band „Und alles ist zerstoben", Wien 1937. — Julius Baum übernahm 1946 wieder die Leitung der Stuttgarter Museen, war 1939 nach Bern ausgewandert. Er veröffentlichte dort 1941 das Inventar der kirchlichen Bildwerke des Berner Historischen Museums; 1943 „Frühmittelalterliche Denkmäler der Schweiz" und 1946 eine Geschichte der Luzerner Bildnerkunst, dazu eine große Zahl von Aufsätzen, besonders in der Zeitschrift f. Schweiz. Arch. und Kunstg. 1940, 1942, 1946 und im Eranosjahrbuch 1945: „Symbol. Darstellungen der Eucharistie." — Aus der umfangreichen wissenschaftlichen Tätigkeit von Anna Maria Cetto seien hervorgehoben die drei Bände über Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jh.; im 17. und 18. Jh.; im 19. Jh. mit Einführungen von Georg Schmidt, Erwin Gradmann und Max Huggler, Basel 1941, 1942, 1944. — Ein Band über die Schweizer Wand- und Deckenmalerei im Mittelalter und Einführung von Josef Gantner ist in Vorbereitung. „Claude Monet" erschien französisch Basel 1943. — Fritz Schmalenbach wurde bekannt durch sein Buch „Jugendstil". „Ein Beitrag zur Thematik und Geschichte der Flächenkunst", Würzburg 1935. „Kunsthistorische Studien" erschienen Basel 1941.

Die Madonna mit dem Schleier, Lukas Cranachs Gemälde in der Glogauer Domkirche, ist nach dem Bericht des letzten deutschen Glogauer Dompfarrers, geistlicher Rat Werner, nach Rußland abtransportiert worden. Das gleiche soll mit dem Breslauer Domschatz geschehen sein.

Das Museum der Stadt Ulm öffnete im Dezember 1947 wieder den wesentlichsten und wertvollsten Teil seiner Sammlungen. Unter den zahlreichen Plastiken, Gemälden, Tafelbildern und kunsthandwerklichen Zeugnissen der Gotik befinden sich berühmte Werke von Jörg Syrlin dem Älteren (Evangelienpult, gotischer Schrank, die als „Leuchterweibchen" bekannte Frauenbüste, die drei Ritterfiguren vom Fischkastenbrunnen), Hans Multscher (Bihlafinger Madonna, die Steinplastikgruppe Karls des Großen und seiner Knappen) und ihrer Schüler, auch Martin Schaffners Porträt des „Eitel Besserer", der Keplerkessel u. a. Nach Herstellung der leichten Gebäudeschäden sollen im Frühjahr auch die übrigen Bestände des Museums wieder gezeigt werden. Die Moderne Galerie ist ebenfalls wieder zugänglich. Sie gibt einen guten Überblick besonders über das Schaffen der schwäbischen Künstler vom Impressionismus bis zur jüngsten Gegenwart und hat trotz der 1937 erfolgten Beschlagnahme international bekannter Stücke noch berühmte Werke aufzuweisen: Delacroix Studie zur „Dantenbarke", Sisley „Seinelandschaft", Corinth „Faun und Nymphe", Nolde „Blumengarten" und andere. Zusammen mit der noch überaus reichhaltigen Sammlung moderner Graphik, die in Wechselausstellungen gezeigt werden wird, gibt sie einen Überblick über die Entwicklungslinien der modernen Kunst.

Kunstpreise der Stadt Düsseldorf. Die Stadt Düsseldorf hat aus Anlaß des 150. Geburtstages von Heinrich Heine am 13. Dezember 1947 die Kunstpreise erneuert, die auch schon in den Jahren vor dem Kriege zur Verteilung gelangten. Es handelt sich um den Robert-Schumann-Musikpreis, den Immermann-Literaturpreis und den Cornelius-Preis für Malerei und Bildhauerei; jeder dotiert mit RM 5000. Als Einsendetermin für die Arbeiten ist der 1. Juni 1948 festgesetzt. Die Wettbewerbsbedingungen sind beim Amt für kulturelle Angelegenheiten in Düsseldorf, Inselstraße 27, erhältlich.

Ein Denkmal für Zille. Der Volksbildungsausschuß Berlin-Mitte berichtete, daß anläßlich des 90. Geburtstages Heinrich Zilles am 10. Januar 1948 ein Denkmal auf dem Pappelplatz aufgestellt werden soll.

Tizians „Danae" und andere von den Nazis aus Italien verschleppte Kunstwerke wurden im November vergangenen Jahres im Palazzo Farnesina zu Rom ausgestellt. Tizians Danae soll lange das Schlafzimmer Görings geschmückt haben, zuerst an der Wand, später an der Decke befestigt. In Hitlers Besitz befand sich u. a. das berühmte Breughel-Bild „Die Blinden" aus dem Museo Nazionale, Neapel.

Der Maler Jan van Megeren ist am 30. Dezember 1947 in einem Amsterdamer Krankenhaus an Herzschlag gestorben. Über seine die ganze Welt irreführenden Vermeer-Fälschungen, deretwegen er zu einem Jahr Gefängnis verurteilt worden war, hat Prof. Kurt Martin kürzlich im „Kunstwerk", Heft 12, berichtet.

Berichtigungen

Unter den in Heft 8/9, Seite 80, bei Cornelius Booth aufgeführten Künstlern ist versehentlich Ludwig Geiger genannt worden. Es handelt sich jedoch um Bilder von Ruprecht Geiger.

Die Notiz in Heft 12, Seite 58, wonach der Bildhauer Rudolf Daudert an die Akademie der freien Künste in Stuttgart berufen wurde, beruht auf einem Irrtum. Daudert leitet dort lediglich in Vertretung des derzeitigen Direktors die Bildhauerklasse.

